TEATRUL AZI 1990

REVISTĂ EDITATĂ DE
MINISTERUL CULTURII

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA:
STR. CONSTANTIN MILLE 5-7-9,
TEL. 14.35.58; 15.36.04/173

I 136067

REDACȚIA

- DUMITRU SOLOMON (redactor șef)
- MARIAN POPESCU (redactor șef adjunct)
- CRISTINA DUMITRESCU (secretar general de redacție)
- PAUL CORNEL CHITIC
- ALICE GEORGESCU
- MIRUNA IONESCU
- VICTOR PARHON
- ILEANA POPOVICI
- ADRIANA GRAND (prezentare artistică)
- MONICA IOANID (documentare)
- IOANA POPESCU (tehnoredactor)
- ELENA HORASANGIAN, CONSTANȚA TURCOIU (corectură)
- DORIN STANCIU (fotoreporter)

Redactor responsabil de număr: ILEANA POPOVICI

CITITORII DIN STRĂINĂTATE SE POT ABONA ADRESÎNDU-SE LA "ROMPRESFILATELIA" - SECTOR EXPORT-IMPORT PRESA, P.O.BOX 12-201-TELEX 103676, PRSFIR, BUCUREȘTI, CALEA GRIVIȚEI NR. 64-66

EXEMPLARE ALE REVISTEI POT FI PROCURATE CONTRA COST ȘI DE LA REDACȚIE

Redacția aduce la cunoștința abonaților (și a tuturor cititorilor) că instituția raspunzatoare pentru onorarea obligațiilor de difuzare a revistei noastre este Direcția de Expediere a Presei (D.E.P.) cu sediul in București, Piața Presei Libere nr. 1.

Ca atare reclamațiile pentru nelivrarea la timp a abonamentelor vor fi adresate acestei instituții.

Apariția în revista noastră a unor cronici exprimînd puncte de vedere diferite, chiar opuse, asupra aceluiași spectacol, creează cititorilor plăcuta obligație de a vedea spectacolele și a le aprecia, ulterior, în cunoștință de cauză.

SUMAR

☐ **ANTITEZE** (p. 4)
Dumitru Solomon: **Nostalgia dar şi iluzia perfecţiunii**

☐ **SPECTACOLUL POLITIC, SPECTACOLUL TEATRAL** (p. 6)
Cristina Dumitrescu: **Ipostaze, ispite**

☐ **DACĂ NU NOI, CINE? DACĂ NU ACUM, CÎND?** (p. 8)
I.P.: **Pseudointerviu;** Alexa Visarion: **"N-aş vrea să mor degeaba"**
AVANSCENA DRAMATURGULUI. Paul Cornel Chitic: **Un fel de cădere la mica înţelegere;** Radu Ifrimovici: **Cui îi e frică de piesa politică românească?**
Doina Papp: **"T.T." - o legendă care poate reînvia?;** Nicolae Scarlat: **Dă-ne, Doamne, mintea cea de pe urmă!**
Natalia Raab: **Încotro mergem?;** Mariana Voicu: **Mă privesc în oglinda spaimelor mele, şi-mi zîmbesc**

☐ **DIALOG** (p. 17)
Valeriu Moisescu: **"În libertate e mai greu" (interviu de Ileana Popovici);** Florin Fătulescu: **"Noi, românii, sîntem aşa cum am fost. Dar tare mi-e teamă că vom rămîne la fel" (interviu de Victor Parhon)**

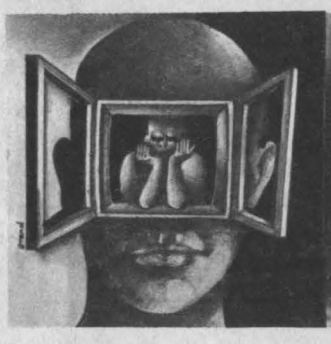
☐ **E PUR SI MUOVE!** (p. 21)
Ludmila Patlanjoglu: **Martor**
Cristina Dumitrescu: **Starea de graţie**
Rodica Mandache: **Însemnările unei actriţe care n-a jucat în spectacolul lui Andrei Şerban**
Paul Cornel Chitic: **Mărturia unui cetăţean al lumii**
Alice Georgescu: **Falsă cronică la o falsă tetralogie**
Marian Popescu: **Deşteptarea primăverii**
Dominic Nicodim: **Noi am avea nevoie de teatru**
Irina Coroiu: **Entertainment**
Ileana Popovici: **Disconfort**

☐ **OGLINZI PARALELE** (p. 41)
Marian Popescu: **La vreme de eclipsă**

☐ **ŞI ACTORII SÎNT OAMENI** (p. 42)
Anda Călugăreanu: **"Nu-mi place să mă uit în urmă" (interviu de Ileana Popovici)**

☐ **ANCHETA "TEATRUL AZI"** (p. 44)
Cum priveşte critica literară dramaturgia română(III)
Radu G.Ţeposu: **Profeţi şi gropari**

☐ **SĂPTĂMÎNA TEATRELOR DE PĂPUŞI, CONSTANŢA '90** (p. 45)
Carmen Tudora: **Paşi spre lume**



☐ **ÎNSEMNĂRI CONTRADICTORII** de Valeriu Moisescu (p. 46)

☐ **CRONICA** (p. 47)
Visul unei nopți de vară **de Shakespeare la Teatrul de Comedie (Marian Popescu)**, Luv **de Murray Schisgal la Teatrul "Nottara" (Dan Predescu)**, Actorii **la Teatrul Mic (Miruna Ionescu)**, Cele două privighetori **de Dumitru Solomon la Teatrul Dramatic "Maria Filotti" din Brăila (Alice Georgescu)**, Cui i-e frică de Virginia Woolf **la Teatrul Național din Craiova (Victor Parhon, Miruna Ionescu)**, Week-end la... sectorul 9 **de Paul Everac la Teatrul "A.Davila" din Pitești (C.Paraschivescu)**, Teroare și credință **de Michael Black la Teatrul Național din Timișoara (Antoaneta C.Iordache)**, Ubu rege **de Alfred Jarry la Teatrul Dramatic din Galați (Ileana Berlogea)**, D-ale carnavalului **de I.L.Caragiale la Teatrul Dramatic "Maria Filotti" din Brăila (C. Paraschivescu)**, Iașii în carnaval **de Vasile Alecsandri la Teatrul Național din Cluj (Cristina Dumitrescu)**, Meditațiile Ritei **de Willy Russel la Teatrul "Bulandra" (Irina Coroiu)**, Patruzeci de carate **de Barillet și Grédy la "Teatrul Vesel" (Paul Cornel Chitic)**

☐ **TOP -"UNDE FUGIM DE ACASĂ?"** (p. 61)

☐ **VIITORUL TEATRULUI ÎNCEPE AZI** (p. 62)
Victor Rebengiuc:**"Încercăm o racordare a cursurilor universitare la viața teatrală a țării"**; Paul Cornel Chitic: **Academia de teatru și film între cerere și ofertă**; Victor Ernest Maşek: **Revenirea teatrologiei**; Ion Cazan: **Între dorințe și realități**; Ștefan Oprea: **Un început, o reluare**

☐ **BEȚIA DE CUVINTE** (p. 68)
Alice Georgescu: **Traduceți, domnilor, traduceți...**

☐ **CIVILIZAȚIA IMAGINII** (p. 69)
Bedros Horasangian: **Donații**; Irina Tapalagă: **Expoziția tineretului 1990**;
Sergiu Anghel: **ADF American Dance Festival 1990**
CU OCHIUL LIBER. Adriana Bittel: **Epizodu**

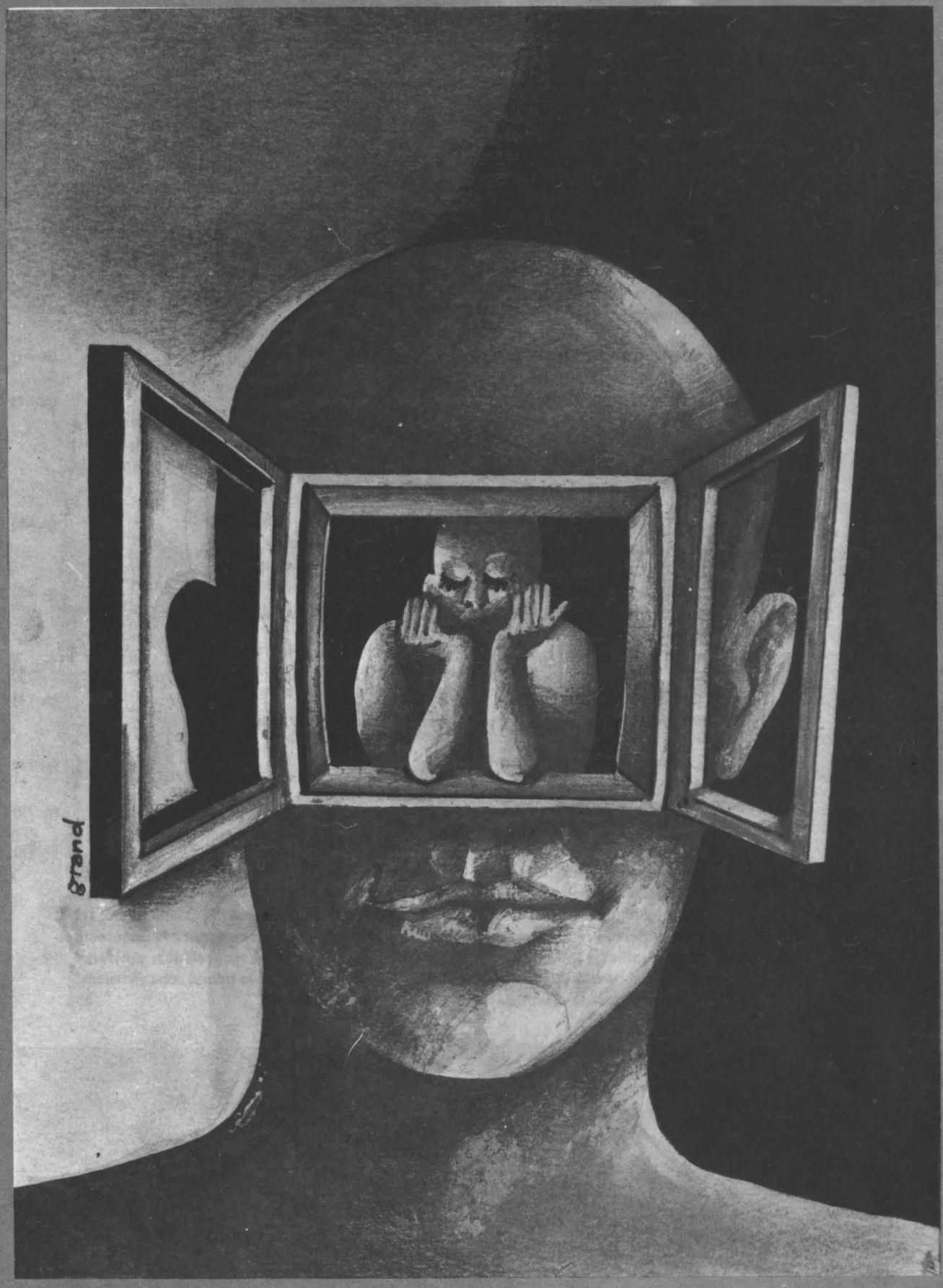
☐ **CARNETE DE SERTAR** (p. 74)
Elisabeta Pop: Minerii, Gary și Mă, Garii...; Document I.D.Sîrbu

☐ **COUPÉ** (p. 76)

☐ **DECUPAJE de Marian Popescu** (p. 78)

☐ **SCENA LUMII** (p. 79)
Alexandru Colpacci: **Scrisoare din Paris**; Dumitru Solomon: **Banchetul visat**; Anca Brateș-Gairon: **Documentarea și cercetarea teatrală în S.U.A.**; Zeno Fodor: **Festivaluri ale artei păpușărești**; Dominic Dembinski: **Revoluția ce-și devoră fii**; Corina Șuteu: **Cu Peter Brook între a fi și a nu fi în România, Ellen Stewart - o americancă la București, "Come gather, eons of England..."**; Ion Ungureanu: **"Trebuie să redeschidem și biserici și teatre (interviu de Victor Parhon)**; Irina Coroiu: **De la inimă la inimă**; John Rettalack: **Teatrul - industrie și entuziasm (interviu de Carmen Tudora)**

TEATRUL „REGINA MARIA" ORADEA - BIHOR - ROMÂNIA -1-



ANTITEZE

ANTITEZE

NOSTALGIA DAR ȘI ILUZIA PERFECȚIUNII

Lucid sau nu, mărturisit sau nu, sîntem chinuiți de o tiranică nostalgie a perfecțiunii. Modelul ar putea fi edenul biblic sau, în varianta grecească, androginul platonician, dar nostalgia paradisului pierdut își răstoarnă imaginea într-o utopie a perfecțiunii care ne marchează dorința, voința și actul. Am plecat de la perfecțiune și aspirăm să ne întoarcem la ea, restul nefiind decît suferința parcursului și, mai cu seamă, incomensurabilitatea lui.

Cîtă vreme ne aflam încercuiți în gulagul totalitar, imaginea perfecțiunii avea contur și părea tangibilă prin simpla escaladare sau prăbușire a fortificațiilor sufocante. Dincolo (în timp și în spațiu) era, pare-se, paradisul regăsit. Ne-a ținut, mai mult sau mai puțin, în viață, printre atîtea agresiuni mistificatoare ale perfecțiunii comuniste - omul nou, visul de aur, socialismul multilateral dezvoltat, culmile de progres și civilizație, împlinirea idealurilor de veacuri ale poporului, unitatea de monolit și atîtea altele -, ideea că vom răzbi dincolo, iar acest dincolo ni se înfățișa, într-o existență torturată de fals, minciună, crimă fizică și morală, drept perfecțiunea posibilă.

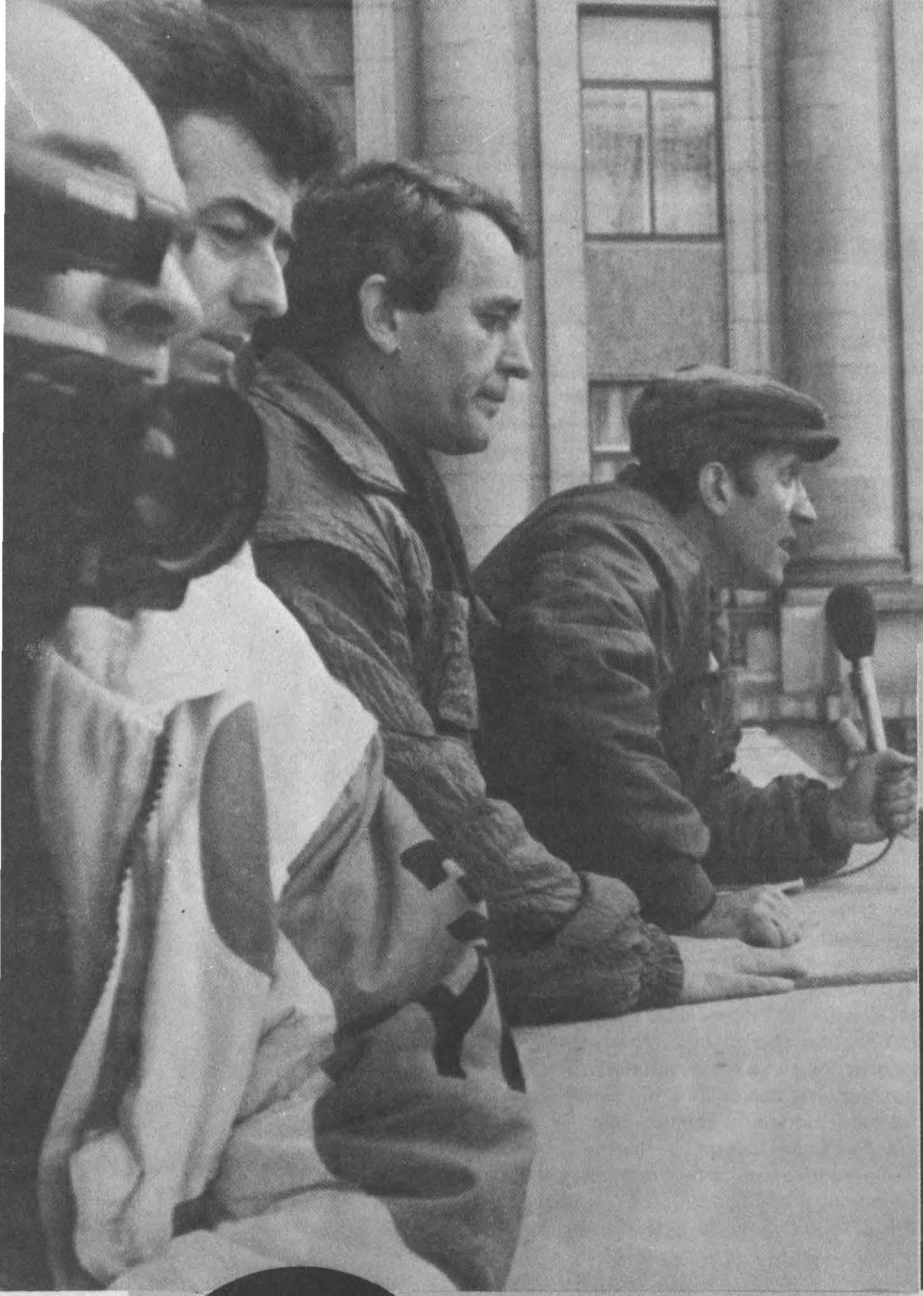
Sîntem, iată, dincolo și descoperim cu spaimă că nici vorbă nu poate fi de perfecțiune, utopia rămînînd iremediabil validă, iar șocul destrămării unei imagini de paradis ne lovește brutal și ne paralizează centrii vitali. Societatea noastră e departe de a fi democratică, democrația noastră e departe de a fi adevărată, iar adevărul nostru e departe de a fi perfect. Ne vine greu, după ce am așteptat și am sperat atît, să înțelegem că iluzia a născut altă iluzie și că această lege teribilă a lanțului fatidic: iluzie - realitate - iluzie este indestructibilă. În încercarea de a învinge imperfecțiunea, o adîncim, iar imaginea paradisiacă se deteriorează perpetuu, îndepărtîndu-se de noi în ritm accelerat. De aici stresul, nemulțumirea, iritarea, violența, refuzul intercomunicării, fiecare socotindu-l pe celălalt vinovat de spulberarea iluziei, nimeni nevoind să accepte ideea că perfecțiunea este o nostalgie ascunsă într-o utopie, că ea se găsește în afara noastră și nesupusă voinței noastre, în timp ce doar imperfecțiunea este reală, prezentă și făcînd parte din noi, din fiecare dintre noi și din toți laolaltă.

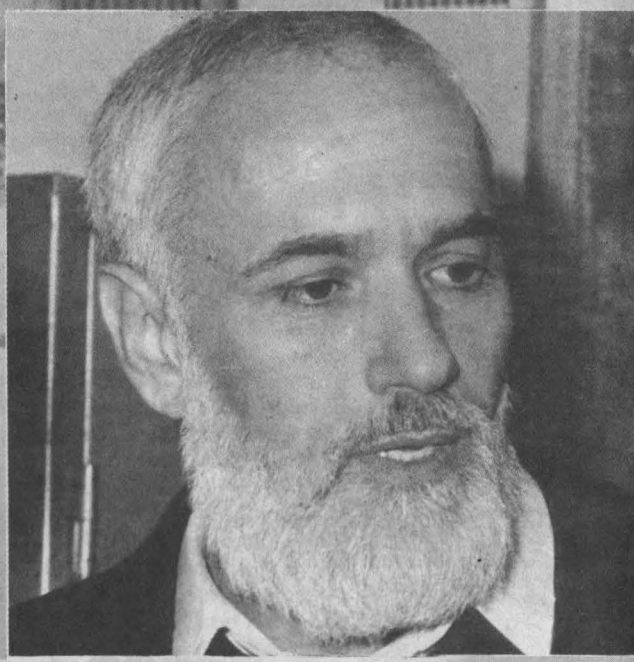
O societate perfectă? "Știm că viitorul nostru va fi o societate imperfectă, o societate de oameni obișnuiți și cu conflicte obișnuite, dar, tocmai din acest motiv, o societate care nu trebuie să renunțe la normele morale în numele iluziilor politice". (Adam Michnik, După Revoluție). Despre condiția imperfecțiunii vorbea și economistul Anghel Rugină. Dacă am reuși să ne împăcăm cu ideea imperfecțiunii, am suporta-o mai ușor la ceilalți știind-o și a noastră, am fi mai puțin neîngăduitori și răi, mai puțin intratabili și egoiști, mai deschiși comunicării prin dialog și, în cele din urmă, mai puțin vulnerabili în fața dez-iluziei.

Ar însemna aceasta o renunțare la normele morale sau la dorința de perfecțiune? Dimpotrivă, am fi mai apți să discernem realitatea de utopie, dar și mai apți întru perfecționare. În timpul campaniei sale electorale, un remarcabil politician german le spunea alegătorilor: noi, germanii, am tins întotdeauna spre perfecțiune, pînă și fascismul l-am făcut aproape perfect; ei bine, acum vom demonstra că putem construi o democrație perfectă. Dar cîte victime și cîte orori au presărat drumul spre un fascism perfect și, iarăși, cîte renunțări, cîte eforturi, cîte reconsiderări ale normelor morale au stat și stau încă la baza democrației germane! E democrația germană o democrație perfectă? Greu de spus. Dar este, în orice caz, o bună și echilibrată înțelegere a raportului dintre realitatea imperfectă și aspirația spre perfecțiune. Monstruozitatea de a construi Răul perfect nu poate fi compensată doar prin deconstrucție, ci printr-o nouă construcție în care se proiectează Binele perfect.

Societatea noastră a trebuit nu numai să pulverizeze totalitarismul aproape perfect al comunismului de tip stalinist; ea trebuie acum să-și asume ridicarea unei democrații care să tindă spre perfecțiune, ceea ce nu se poate obține printr-un salt. Imperfecția ne va urmări multă vreme, suferința parcursului fiind, ca întotdeauna, greu suportabilă. Ce vom face? Vom continua să ne urîm între noi sau vom încerca să înțelegem, fiecare, imperfecțiunea celuilalt? În această situație dramatică, artiștii vor întreține utopia perfecțiunii, făcîndu-ne existența și mai greu de îndurat, așa cum au încercat pînă nu de mult mesagerii art-ideologiei comuniste, sau ne vor arăta curajos imperfecțiunile prezentului, dar hrănind speranța învingerii lor? Fiindcă, mă gîndesc, arta, fie ea și expresia celei mai cumplite disperări, nu este atît creatoare de iluzie, cît, mai curînd, creatoare de speranță.

DUMITRU SOLOMON





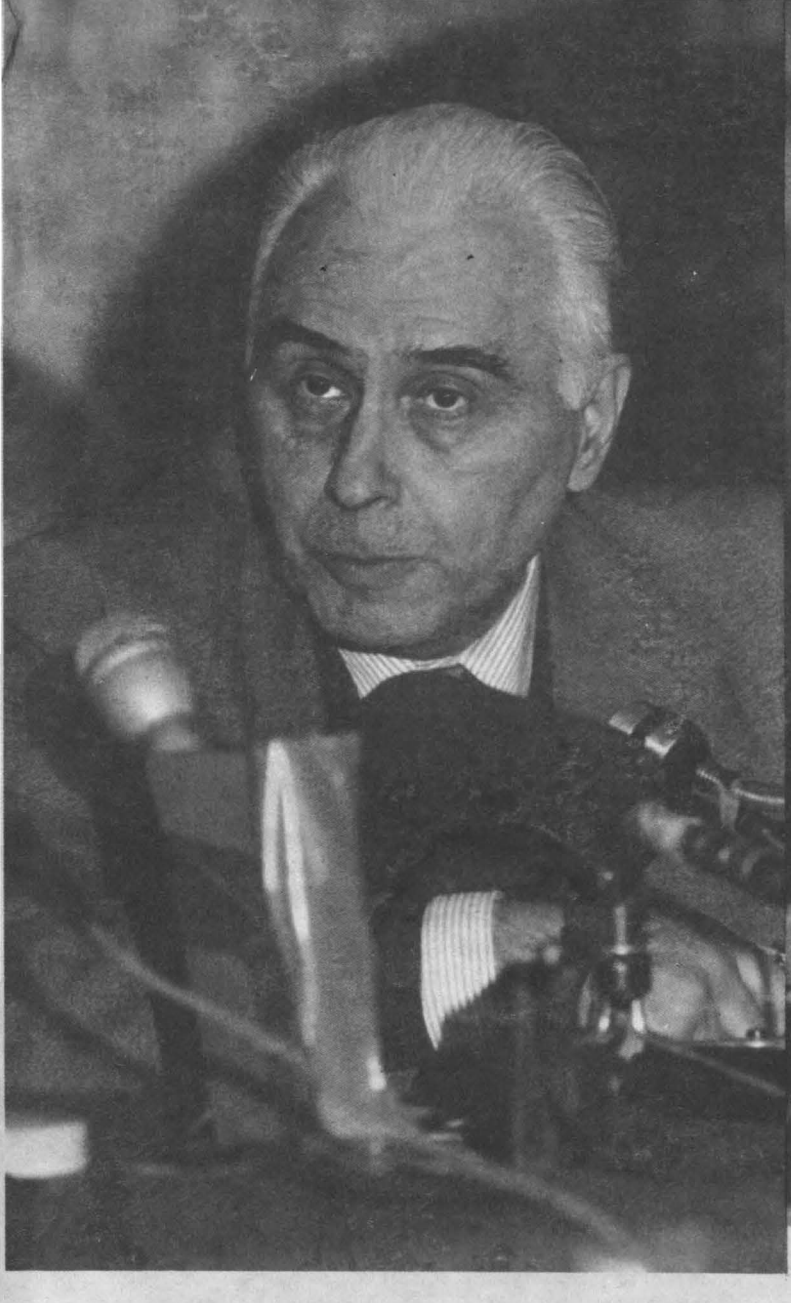
IPOSTAZE, ISPITE . . .

hiar din primele clipe ale revoluţiei dar şi în lunile ce s-au scurs din decembrie pînă acum, i-am putut vedea pe oamenii de teatru pe scena politică a ţării, nu o dată în roluri principale. Nesperiindu-se de gloanţe şi nici de interpelări, actori şi regizori dintre cei mai cunoscuţi publicului (unii cunoscuţi tocmai cu acest prilej, în această ipostază) au devenit oaspeţi obişnuiţi ai emisiunilor politice, părăsind chiar, pentru scurtă vreme, spaţiile acordate, în programele televiziunii, culturii.

Iată însă că, datorită unei idei a dramaturgului Radu F. Alexandru, oamenii politici "le-au întors vizita" participînd la o emisiune de comentariu cinematografic. Dincolo de conţinutul propriu-zis al emisiunii, de opiniile exprimate, era interesant, uneori de-a dreptul pasionant, să urmăreşti "apropierea de rol" a interlocutorilor, balansul lor - jumătate prudent, jumătate flatat (dacă jumătăţile n-ar avea supărătorul obicei de a fi doar două, ar trebui adăugat: jumătate timid) - între aerul de înalt demnitar ce dă audienţe muritorilor de rînd, de savant atomist ce se destinde jucînd badminton cu nepoţii şi vanitos-sfioasa rîvnă de a dovedi că lupta politică nu le-a alterat sensibilitatea, că se simt la îndemînă nu numai în aula Parlamentului ci şi în fotoliul criticului.

Autorul emisiunii propunea, justificat, o discuţie din unghiul de vedere al politicului mai curînd decît al esteticului, dar şarpele ispitei nu se lasă izgonit cu una cu două şi interlocutorii nu-i rezistau. Recunoşteam la ei omeneasca dorinţă de a surprinde "masele largi" (expresie dragă nouă tuturor, menită să opereze o diferenţiere faţă de "masele strîmte") de telespectatori (alegători?); de a surprinde plăcut, desigur, prezentînd "o altă faţetă" a personalităţii lor, o imagine mai puţin simplificată decît aceea pe care ne-au oferit-o, tot prin intermediul televiziunii, de-a lungul lunilor ce s-au scurs de la Revoluţie.

Ne gîndim, de pildă, la Gelu Voican Voiculescu, "omul cu arma" pentru cei mai mulţi dintre noi, căruia îi reţinusem atitudinea de carlatidă belicoasă de-a dreapta preşedintelui înainte de a-i reţine numele şi nu putem să nu constatăm că e mare ispita de a arăta că puloverul de revoluţionar sau costumul de senator îmbracă, de fapt, un fin intelectual, şi dacă nu ar opera necruţător dictonul "inter arma silent musae"... Participant la realizarea unei emisiuni culturale, Silviu Brucan a preferat să ni se prezinte într-o ipostază amintind omul de presă care a fost, nu omul de acţiune care a fost, este şi va fi. Sigur că tonul cu care se emit judecăţile de valoare în legătură cu un film se acordă diferit - mai destins, mai puţin poruncitor - faţă de tonul cu care se emit alt fel de judecăţi şi invitatul emisiunii lui



Radu F. Alexandru s-a străduit să păstreze "gama" potrivită; aşa după cum şi Radu Câmpeanu a avut grijă să comenteze o peliculă cu alte cuvinte şi mai ales cu altă "încărcătură" decît acelea cu care comentează un raport al guvernului, să zicem.

Cu aceste strădanii, cu aceste prudente acordări de tonalitate începeau emisiunile amintite. Pe parcurs, însă, indiferent cine erau invitaţii, se petrecea o schimbare nu atît de text cît de subtext, nu atît de limbaj cît de ritm interior, schimbare pe care era deosebit de interesant s-o urmăreşti (justificînd, de fapt, încadrarea prezentelor însemnări la rubrica "Spectacolul politic, spectacolul teatral").

Oamenii politici refăceau o experienţă mai veche a oamenilor de teatru, deşi în condiţiile de faţă intenţia, caracterul deliberat al "acţiunii" lipseau. Ani la rînd, după cum se ştie şi după cum azi se şi recunoaşte, indiferent ce text dramatic era pus în scenă, regizorii şi actorii (mulţi dintre ei) reuşeau să vorbească despre ce îi "frigea", despre ceea ce ne frigea pe toţi. Molière, Alecsandri, ca să nu mai vorbim despre Caragiale (care rămîne tulburător, alarmant de actual) vorbeau în spectacolele româneşti despre dictatură, despre sisteme opresive, ba chiar despre comunism. Şi iată că, preluînd (involuntar desigur) experienţa oamenilor de teatru în emisiunea la care m-am referit, oamenii politici vorbeau şi ei - aproape fără să putem depista momentul în care nu numai tonul dar parcă şi subiectul se schimba - tot despre ce-i frige. Filmul în discuţie rămînea de fiecare dată doar un punct de plecare, colocviul se anima pe măsură ce se precizau poziţiile. Aceleaşi pe care le cunoşteam din emisiuni explicit politice şi pentru care filmul, "povestea" lui, furniza noi argumente. Ispita detaşării de preocupările obişnuite s-a dovedit mai puţin puternică decît ispita de a da o nouă bătălie într-o aceeaşi, necurmată luptă. Este mai seducător spectacolul politic decît spectacolul teatral? Poate că da. De fapt, întrebarea ar trebui altfel formulată: se poate despărţi spectacolul politic de spectacolul teatral? Dacă ne gîndim la cele mai răsunătoare succese - repurtate şi pe o scenă şi pe cealaltă - răspunsul ar fi, incontestabil, **nu**. Sau, în ceea ce ne priveşte, **nu încă**.

CRISTINA DUMITRESCU

P.S. Ciclul de emisiuni la care ne-am referit a încetat să existe după doar cîteva apariţii pe post. Deci, la una dintre întrebările formulate în finalul articolului - se poate despărţi spectacolul politic de spectacolul teatral? - răspunsul e limpede: în ceea ce priveşte Televiziunea, politica se poate despărţi de orice. De teatru ca şi de cinema. Aşteptînd ca pe micul ecran politica să se despartă şi de politică, urmărim cu sufletul la gură şi cu firească recunoştinţă piese de teatru şi filme a căror acută actualitate e egalată doar de valoarea lor artistică. Citãm cu evlavie: **Mincinoasa** de Bricaire şi Lasayges, **Seducătorul** de Robert Lamoureux sau filmele **Dincolo de orice îndoială**, **Doar noi doi**. Nu mai vorbim de serialul **Moştenirea familiei Guldenburg**, care a reuşit să ne mai ogoiască un pic jalea despărţirii de Isaura. Desigur, lista rămîne deschisă (nu sîntem siguri că şi televizoarele).

DACĂ NU NOI, CINE?
DACĂ NU ACUM, CÎND?

PSEUDOINTERVIU

-am sunat pe regizorul Alexa Visarion ca să aflu în ce stare de spirit își începe prima stagiune după revoluție, ce proiecte are, și mai ales ca să-i întreb ce șanse acordă el, în noile împrejurări, teatrului de echipă. Mi se părea omul cel mai potrivit: tot ceea ce știam despre firea lui energică și bătăloasă, despre spectacolele și filmele ce-i poartă semnătura, despre cariera lui internațională mă făcea să mă aștept la un set de răspunsuri clare, ferme și nonconformiste, numai bune să lanseze discuția efervescentă de care climatul nostru teatral, cam stagnant, are nevoie.

Răspunsuri clare și ferme n-am primit. "Mai degrabă m-aș mărturisi", mi-a spus, cu un soi de rezervată melancolie. "Am să-ți spun ce gîndesc și-o să alegi ceea ce te interesează".

Surîsul stenic cu care m-a întîmpinat în ziua și la ora fixată m-a derutat iarăși, astfel că ne-am instalat pentru un interviu. "Încearcă să te situezi față de..." am apucat să spun, cînd s-a produs declicul. Privindu-mă fără să mă vadă, interlocutorul meu a rostit, ca într-un dicteu al cărui ritm lăuntric exprima o spontană smulgere din sine, textul de mai jos, pe care n-ar fi cazul să-l deghizez în interviu. O singură dată, la prima pauză logică, înainte de a fi acceptat "regula jocului", am încercat să-l întrerup cu o întrebare: nu m-a auzit, sau în orice caz n-a înregistrat. Nu știu dacă lectura "la rece" a ceea ce am consemnat cu fidelitatea unei benzi de magnetofon poate sugera, cît de vag, strania tensiune ce se instalase. Alexa vorbea cu sine însuși, făcînd tocmai ce-i rugasem: încerca să se situeze. Reperele, însă, și le stabilise la un nivel care depășea conjuncturalul.

A încheiat brusc, de parcă ar fi răsucit un comutator, revenind pe pămînt cu un alt surîs, parcă sfios, jenat. Întotdeauna o fi fost așa, sau această încordare de arc răsucit pînă la limită în strădania de a realiza comunicarea cea mai densă, mai concentrată, este rezultatul numeroaselor experiențe de punere în scenă și interviuri în străinătate? - m-am întrebat și l-am întrebat. Căutam explicații, ca să ies din neobișnuita stare de fascinație în care pe neașteptate mă pomenisem. Regizorul mă ajuta cu bunăvoință, într-o conversație, de data aceasta, prin contrast, aproape frivolă: da, așa i se întîmplă cînd vrea să se concentreze, dacă s-ar lăsa întrerupt ar pierde firul, nu, nu știe dinainte ce-o să spună... Amestecul de siguranță de sine și vulnerabilitate ce transpare din comportarea lui nu e însă regizat, ci cît se poate de autentic. Realizez brusc că esența acestui talent este tocmai extraordinara intensitate a comunicării cu echipa. Proiectele sale țin de conjuncția mai mult sau mai puțin favorabilă a astrelor.

Oare acolo sus există cineva care să-i iubească îndestul pe artiști ca să audă bătaia inimii lor și să aibă grijă de starea lor de spirit? Dar, să fim optimiști: luni 10 septembrie, Alexa Visarion a fost numit director la Teatrul Mic - "teatrul unde a fost director Penciulescu". Dea Domnul să se întîmple "minunea învierii lui". A marelui Teatru Mic.

I. P.

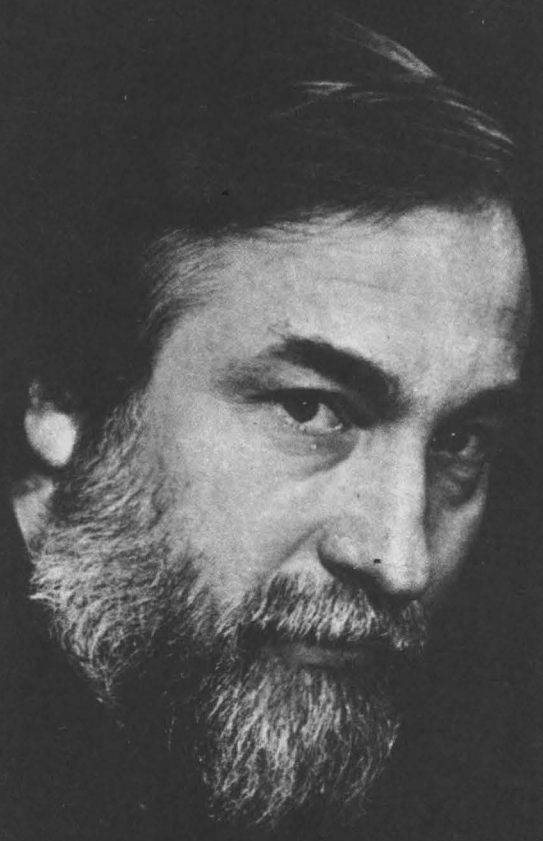


foto: dorin stanciu

ALEXA VISARION

„N-AȘ VREA SĂ MOR DEGEABA"

Nu mai sînt nici atît de tînăr încît să mi se pară că am tot timpul înainte, dar nici atît de bătrîn încît să se fi stins totul în mine... Sînt obligat să-mi transform visele în puncte de sprijin pentru existență. Sînt obligat să cred că orice încercare pe care o întreprind poate semnifica acel ceva...

Ca toată lumea, sînt marcat de acest sfîrșit de mileniu confuz, în care o bună parte a omenirii pășește pe un făgaș necunoscut. Neliniștea care mi-a guvernat existența s-a amplificat. O luptă disperată se dă în mine, între ceea ce trebuie și ceea ce simt. Trebuie să trăiesc, să onorez acel sîmbure de viață care a rodit și pentru care s-au sacrificat atîția - părinți, nevastă, copil, prieteni. Simt că picioarele îmi sînt legate de ghiulele de plumb, că e greu de mers înainte. Îmi spun că demnitate poate să însemne la un moment dat și renunțare.

Problema nu e doar a unei creații libere, ci substanțiale în libertate, responsabile, ceea ce înseamnă o șansă atît pentru creator cît și pentru publicul său, de a dialoga fără nici o deturnare de la un sens adevărat. Totdeauna există o conjunctură, și totdeauna, din păcate, interpretările rup, denaturează ceva din esența fenomenelor. Adică, problema nu e de a activa, ci de a căuta să semnifici... De aici, chinul - fiindcă se cere o activitate, deși, bineînțeles, se cere și o semnificație...

Nu știu, în momentul actual, care ar fi noblețea profesiei. Există în mine și o vitalitate care mă înghiontește permanent, o forță posesivă, care e una din sursele neliniștii.

... N-aș vrea să mor degeaba...

... Aș vrea ca epuizarea să fie făcută la o tensiune reală și să mă trăiesc pînă la capăt, în suferință și încredere, pentru o cauză în care nu mai cred de mult dar care trebuie totuși onorată - cauza fiind găsirea sensului evoluției noastre între cei doi poli, nașterea și moartea. Ca și un personaj shakespearean îndrăgit de mine, produsul unei epoci care a permis totul - Richard al III-lea, îmi sînt dator cu un final. Finalul, măcar el, trebuie jucat în regie proprie, și de aceea singurul Dumnezeu este cel simțit de Dumnezeire, cel care nu se angajează în confruntările umane.

Starea mea e un amestec de stări. E o veghe în care frica și cîteodată nostalgia copilăriei s-au îngemănat în ceva ciudat, la răspîntia dintre tinerețe și bătrînețe, fără a se mai vedea în afară, ci numai pîndindu-se înăuntru.

Cred că trebuie să continui jocul, cred că trebuie să mă ofer pînă la capăt, cred că am obligația de a nu renunța, atunci cînd renunțarea e un lucru atît de firesc...

Deci, nu vreau, dar o să încerc să fac ceva, în zilele care mi-au mai rămas, pentru a nu mă minți, înșela sau mutila pe mine însumi.

Din păcate, în piesa mea am devenit personaj și nu gînditorul personajelor. Ar fi de discutat despre solidaritate prin solitudine, ar fi de discutat despre încredere în momentele de cumpănă ale disperării. Am nevoie de oameni nu pentru a-i cunoaște și analiza, ci pentru a ne oferi reciproc singurătățile, în această tensiune fantastică a timpului care ne trăiește, pentru a obliga arta să nu cedeze în fața vieții.

Teatrul a fost un ferment al conștiinței, teatrul a însemnat ceva și cred că nu poate să moară nici măcar atunci cînd instrumentele și instrumentiștii sînt într-o stare de alertă. Echipa de care vorbeai înseamnă pentru mine șansa de a putea trăi în iluzie neabdicînd de la realitate, dar sfidîndu-i violența opresivă. Șansa unei întîlniri cu prietenii este poate ultima încredere în ceea ce tăinuim în noi, și, tăinuind, trebuie odată să și împărtășim.

Lumea n-are nevoie de o confesiune de moment, lumea simte și așteaptă acel ceva misterios care ar putea trimite din nou viața spre o matcă a încrederii. Acel ceva nu există, dar teatrul, arta, cultura, spiritul pot să-l nască. Adică, putem trăi, putem să obligăm mintea și sufletul la reacție numai atunci cînd recunoaștem forța vieții, dar în același timp știm că arta e singura care semnifică această viață. Singura, pentru că nu răspunde ci chestionează și suferă. Această suferință e ceea ce mă leagă de arta teatrului, de public, e ceea ce mă întreține și mă face să încep ziua, în fiecare dimineață, căutînd să văd lumina de afară, cenușie sau strălucitoare, să văd dacă ea a schimbat cu ceva tăcutul mister din ființa umană.

Mi-e frică să nu mor degeaba, și, în orice caz, dacă acest lucru se va întîmpla, aș vrea să nu mor urît, aș vrea să nu horcăie nimic înlăuntrul meu, ci să suspine.

Pentru acest suspin mai cred în teatru. „

UN FEL DE CĂDERE LA MICA ÎNȚELEGERE

Deci, care dintre noi a fost disident? Acum e acum! Se poate numi disidență faptul că n-am scris piese cu, despre și pentru activiștii fostului partid? Nu. Asta nu e decît simplă probitate morală. N-am două teancuri de texte: unul în stînga, cu "jucabile", celălalt, în dreapta, cu "postume" (adică reprezentabile pe scenă după moartea sistemului, nu a mea!). N-am decît două-trei, poate patru piese! Am făcut bine că n-am răspuns așa-zisei comenzi sociale? Cîndva, cînd se vor așeza apele, reabilitologii vor afirma ritos: datoria scriitorului era să scrie, nu să facă politică (?). Vine ea și vremea scăldatului în două zoaie! Uitați-vă la piesele amăritului de Bulgakovi Amărît e puțin zis! Pentru cîte a îndurat, îl putem califica drept un ne- norocit, un damnat! În cîteva din piesele sale pot arăta cu degetul replica, scena, indicația de regie din paranteză, unde, cu disperare, încerca să creadă posibilă și convingătoare o oarecare schimbare în sistem, astfel încît el să devină măcar suportabil. Drama lui nu este și a noastră! Noi n-am avut nici o Siberie! Ce-am făcut noi prin dramaturgia jucată e un fel de cădere la mica înțelegere: n-am făcut nici revoluție, nici răzmeriță, ci chiloman cu vole de la miliție. Cît ni se îngădula, și un pic pe deasupra. Mă refer numai la piesele scrise despre altceva decît acel odios om nou. Să nu mai vorbim despre tumori cînd noi, bolnavii, ne aflăm, după extirpare, în febra de dinaintea convalescenței! După UNICA piesă jucată despre ce a fost la noi și cu noi înainte de acest minunat decembrie, MÎRÎIALA, (celelalte sînt RÎVNA sau ȘANTIER ÎN LUCRU și PRECĂDEREA sau MĂ ÎNTREB DAR CINE ÎMI RĂSPUNDE?) din vîrful buzelor s-a spus despre mine că scriu un fel de teatru agitetoric. Nimic mai compromițător decît acest calificativ care mă asimila și mă confunda în mod voit cu hei rup-ul festivist. Încolo, nici o altă atenție! Mult mai delicios era să comentezi subtilitățile puzderiei de feluri de a spune ce nu era posibil de spus decît să te apleci asupra mijloacelor care divulgau mizeria, sordidul structurilor care ne-au alienat! Asta el Atunci era mai important să relevi ingeniozitățile de limbaj și tehnici, grație cărora puteau ieși basma curată la limanul esteticului șiretlicurile de care depindea îngrădita putință de a sugera măcar ceva din ce era interzis... Ei bine, n-am

CUI ÎI E FRICĂ DE PIESA POLITICĂ ROMÂNEASCĂ?

Publicului NU. Spectatorii au acceptat asemenea piese, deși în ultimii 20 - 30 de ani le-au digerat greu, ca pe o tocană sordidă servită la cantina întreprinderii. Din nefericire, mulți dintre atît de puținii bucătari (citește dramaturgi) ce-i avem n-au făcut altceva decît să se conformeze cu o grețoasă fidelitate indicațiilor stăpînirii. Nici o geană de împotrivire, nici o tresărire de orgoliu față de pretențiile culturnicilor plătiți să sufle și-n iaurtul congelat. Iar dacă pe scenă această maculatură nu rezista, teatrul românesc de televiziune a deținut recordul european în materie de texte stupide, de un tezism primitiv.

Au existat desigur și mari succese de public ale unor piese politice românești. Citez incomplet, din memorie, **Ordinatorul** și **A cincea lebădă** de Paul Everac, **Transmitem în direct** de Tudor Popescu, **Valsul de la miezul nopții** de Viorel Cacoveanu, **Insomnie** de Adrian Dohotaru, **Într-o dimineață** de Mihai Ispirescu, **Întunericul de Iosif Naghiu, Balconul** lui D.R. Popescu, apoi texte încă prea puțin cunoscute, de Matei Vișniec, Eugen Lumezianu ș.a. Toate aceste piese, socotite în epocă drept deosebite, ne apar azi prăfuite. Este de altfel senzația pe care am trăit-o nu de mult la Cluj, cînd am revăzut o "interzisă" de-a mea: **Nu uciderți cai verzi**. Pasajele care altădată făceau să explodeze sala (și care în spectacolul ploieștean au fost suprimate fără milă) abia dacă mai erau observate de publicul obișnuit cu grozăviile politice ale anului 1990. Referindu-se la o altă piesă a mea, **Creșteți vipere la sîn**, Ion Calion (în "Teatrul azi", nr. 3) relevă pe bună dreptate demodarea bruscă a "șopîrlelor anticeaușiste", pe care, în plină dictatură, cenzorii și obedientele comisii de vizionare le închipuiau crocodili feroci. Criticul precizează că "azi cînd TV-ul și presa au dezvăluit atîtea și atîtea aspecte ale fostului regim, pe cît de concrete pe atît de năucitoare și chiar halucinante... asemenea piese nu numai că nu prezintă nici un interes, dar devin terorizante prin plictisul împrăștiat în jur".

Subscriind fără rezerve viziunii lui Ion Calion, ne punem întrebarea: E oare condamnată la pieire piesa politică românească?

Înainte de a încerca un răspuns trebuie să consemnăm că, în momentul de față, majoritatea directorilor de teatru, regizorilor și mai ales actorilor aleargă cu disperare după piesa străină. Reacția e firească: e tentația fostului interzis, senzația că jucînd Beckett, Ionesco, Mrożek, Cocteau, Evgheni Șvarț, ți se asigură automat un loc în loja celebrității europene. E firească și pentru că noi, dramaturgii români, le-am băgat pe gît texte conformiste, superficiale, cu personaje terne, într-un cuvînt, PIESE PROASTE.

L-am înțeles astfel perfect pe Andrei Șerban care declara în "România liberă" că dacă Naționalului bucureștean i se impune prin lege să joace 50% piese românești, el își dă demisia. E firesc. O lege care să impună **procentual** textul românesc pe scenă nu poate fi decît o aberație. Piesa românească trebuie

scris nici "așa" și nici teatru agitatoric; ci teatru instigator! Am demontat oribilul mecanism al alterării ființei umane și căile de acces ale noxelor ideologice și ale fricii pînă în străfundul fiecărei ființe. Mi-era groază și eram furios pe mine și pe noi toți pentru că nu eram ca polonezii. În fine, cînd am văzut că Dinu Săraru - unicul director care a îndrăznit să-mi joace piesa - mi-a făcut modificări în text care-l transformau din manifest instigator în piesă "de producție" sau despre producție, m-am simțit atît de disprețuit și frustrat încît am vrut să interzic reprezentarea textului. N-am făcut-o! Din aceleași umilitoare motive amintite mai sus. Altfel nu se putea juca nici atît. Doar regizoarea Ludmila Szekely-Anton mi-a pus textul integral la Sibiu. Și l-a pus excelent! NIMENI din București n-a venit să-l vadă. Și doar era primul ei spectacol... Nu conta! Ea era debutantă, eu - un nejucat de ani și ani!

Am plecat, ca mai toți de altfel, de la teatrul absurdului și mă consider ajuns, inevitabil, la teatrul aberației. La noi nu se putea vorbi de dureroasa incomunicabilitate, cînd noi între noi ne înțelegeam din aluzii, puncte-puncte, sferturi de cuvînt și gest, sperîndu-ne de cîte gîndim în plus față de cîte puteau fi spuse. Cel puțin pentru mine, teatrul absurdului a fost revelația putinței de a înfățișa cît se poate de simplu alienarea. Dar alienarea noastră era de altă natură decît aiurea. Ei bine, cînd azi în presă se scrie ceea ce nici în cele mai fericite visuri nu speram doar cu puțin timp în urmă; cînd scenariile noastre despre ocultele și cumplitele jocuri ale politicii făcute "sus" nu mai sînt deliciul unor invalizi, prizonieri ai căruciorului cu roți mici cît chenzinele, cum va arăta teatrul pe care îl vom scrie? Vom izbuti, încarcerați cum sîntem în sechelele unei paralizii care ne îngăduie doar tîrîșul de omidă între o metaforă dramatică și una scenică, să ne regăsim scrisul, scriitura, pofta de a scrie teatru? Cînd orice e posibil de spus și arătat în afara scenei, ce devine teatrul? Vor mai ține la public riurile de replici despre orice și, la urma urmei, despre nimic, pe vălurelele cărora pluteau resturi de mituri și legende și în care se puteau bălăci în voie oricîte subiecte inexistente, dar sugerate de la o pagină la alta? Vor mai fi gustate schecîurile despre hoți, căpătuiți politic, nababi de mucava, protăpiți în funcții aluziv administrative sau economice? Cine știe? Dar piedoarlile focos partizane oricăror pricini savant estropiate de veridicitate și nemulțumirilor inventate în clipele de plictiseală apărute într-o viață din care lipsea doar antena parabolică pentru TV prin satelit? Ferească sfîntul! Sau vom da buzna cu toții spre istorie, scotocind-o ca să găsim glorioase antecedente celor ce se întîmplă acum? Pot spune cu toată seninătatea și bucuria că publicul teatrului de ieri, populația capitalei, masele, poporul, nu e prost, așa cum s-a crezut preț de cîteva ore după revoluție! Și mai ales TINERETUL se arată a fi inteligent, subtil, perspicace și permanent mobilizat. Dacă pentru părinții acestui tineret, în virtutea nostalgiilor, regretelor și tablelurilor intelectuale decăzute pînă la nivelul reflexelor pavioviene, piesele acestea mai "merg", pentru TINERET, e clar!, NU! Nu mai putem scrie pentru acei părinți și nici pentru bunicii noștri. Dramaturgia noastră ține de o posibilă (și eventual interesantă pentru o istorie a mentalităților de pînă mai ieri) antologie a fricii și a vorbelor în doi peri și în doi meri. Cuimea e că acela care au apucat să fie jucați și să se împroprietărească cu acareturi și conace, acela intră pe ușa din față a unei istorii zadarnic și păgubos trăite, dar, oricum, prin ușa din față! Ceilalți, iată-mă-s, rămîn pe interval; și mă caut prin buzunare, pentru că mai am nevoie de încă o tinerețe!

PAUL CORNEL CHITIC

să se impună **prin sine**, adică prin valoarea ei. Orice formă de protecționism care să favorizeze mediocrițățile este neavenită. Trebuie să înțelegem că dacă în noile condiții de concurență (TV, piesa străină etc.) nu reușim să ținem pasul, e preferabil să ne pensionăm. În nici un caz să nu barăm drumul tinerilor dramaturgi care, liberi de clișee, necontaminați de teribila maladie a autocenzurii, ar fi capabili, poate, de performanțe europene.

E de stabilit în ce măsură piesa politică mai are ori nu viitor în țara noastră. Eu cred că DA. Atît cea "general politică", operînd cu simboluri și care emite pretenții de perenitate (Sorescu, Guga, Solomon), cît și cea "concret politică" - extrasă din realitatea imediată și condamnată, vrînd-nevrînd, la o rapidă demodare. Prezența acestor texte pe scenă ori la Radio-TV va fi însă condiționată nu de senzaționalul facil, ci de curajul cu care autorul va ataca racilele sociale. Eu cred că dramaturgului politic "îi șade bine" DIZIDENȚA. Nu o dizidență cu orice preț, dar o necruțătoare relevare a tot ceea ce guvernanții ori oponenții lor tind să țină ascuns. Dramaturgii politici trebuie să aibă aceeași cîinoșenie cu a jurnaliștilor de scandal, să demitizeze fără milă tot ce tinde să devină idol impus, să nu cruțe pe nimeni, să nu se lase intimidați de acuzații ca: "destabilizatori", "tulburători ai echilibrului social", "lipsiți de patriotism" etc. Subiecte se găsesc la fiecare pas, de un dramatism pe care mulți scriitori străini ar dori să-l culeagă din lumea în care trăiesc. Mărturisesc că m-am amuzat cînd Andrei Șerban, în același interviu, încerca să ne convingă că o anumită doamnă Churchill ar fi scris - după o documentare de cîteva zile la noi - cea mai bună piesă* despre evenimentele românești din decembrie '89. Dacă e așa, eu promit să scriu în curînd cea mai bună piesă despre conflictele intertribale din Africa de Sud.

Ce ar fi de făcut ca dramaturgia politică românească să continue a exista, ba chiar să impună valori? În loc de legi protecționiste, cîteva spații de joc: 70 - 80 de scaune pentru piesa experimentală. Unde? La parterul blocurilor noi, sacrificînd cîteva spații comerciale. La București, prin Piața Unirii ori prin Piața Victoriei. Teatre de buzunar permanente, susținute de Ministerul Culturii, prin plata actorilor, regizorilor și a unui minim corp tehnic. Culegeri de texte (5 - 6 piese într-un volum) care să rămînă. Reclamă gratuită la Radio-TV, eventual preluări de spectacole. Reluarea cenaclului de dramaturgie sub egida revistei "Teatrul azi", concursuri de scris dramaturgic larg deschise, în general încurajarea tinerelor talente. Și mai ales supraviețuirea, în glaciațiunea de neîncredere ce ne înconjoară, a regizorilor care să-și facă un titlu de cinste în a descoperi valori autohtone, așa cum continuă s-o facă Dan Alecsandrescu, Mircea Cornișteanu, Tudor Mărăscu, Cristian Hadjiculea, Alexandru Dabija, Cristian Ioan și alții.

RADU IFTIMOVICI

* O precizare: la Conferința de presă, Andrei Șerban a afirmat că piesa respectivă poate că nu e pe deplin realizată literar, dar e **singura** consacrată revoluției române, și a pus accentul pe receptivitatea autoarei la eveniment. (Nota red.)

„Teatrul

Elena Ioachim și Mitică Popescu în "Vrăjitorul din Oz

Într-un timp bulimac, cînd, ah, atît de puțină lume se mai gîndește la teatru - înlăuntrul și în afara lui - la Piatra Neamț, o mină, doar o mină de încăpățînați se află pe scenă. În plin sezon al vacanțelor pentru cei care au avut liniștea să se simtă în vacanță (era în august), alci se muncea, se spera, se lupta chiar pentru teatru. Se repeta Garden-party, piesa lui Vaclav Havel, cu care regizorul Emil Mandric și actorii, unsprezece, cîți mai erau, ne vor convinge, poate, că Teatrul Tineretului știe s-o ia mereu de la capăt. "Toată vara ne-am zbătut să găsim o actriță necesară acestui spectacol, spune Eduard Covali, dar situația dificilă nu aparține doar prezentului. De-a lungul celor 31 de ani de existență, ne-am învățat s-o luăm mereu de la zero, sau aproape... În fiecare an am adus absolvenți, dar tot în fiecare an plecau alții și ne trezeam fără roți la bicicletă... Acum tragem aer în piept și-ncercăm să ne adaptăm condițiilor. Exodul actorilor e o realitate. E peste tot o tulburare care nu e favorabilă creației. Toți vor să dea marea lovitură. Nu le-o putem reproșa nici fetelor noastre care au reușit la Andrei Șerban. Șansa de a lucra cu un asemenea regizor nu e de ratat".

N-am ce să replic. Edy Covali lucrează acolo din 1959, cînd viitorul Teatru al Tineretului era secție a teatrului din Bacău. De unde-i vine optimismul, cum își reîncarcă bateriile, doar el o știe. Ceilalți cîțiva statornici ai trupei - Cornel Nicoară, Traian Pârlog, Corneliu Dan Borcia, Florin Măcelaru, Ion Muscă, Constantin Ghenescu, mai tinerii Avram și Gheorghe Birău, directorul Mircea Zaharia și Paul Findrihan, secretarul literar - au și ei argumentele lor. În parte, ni le-au expus în iunie, în spectacolul Bine, mamă, dar ăștia povestesc în actul doi ce se întîmplă în actul întîi de Matei Vișniec, în regia lui Nicolae Scarlat.

De-a lungul anilor, chiar și cei mai pătimași suporteri ai pietrenilor au fost uneori gata să-și abandoneze echipa favorită. Dar, de tot atîtea ori, se întîmpla ceva care reînsufletea atmosfera în jurul teatrului. Noi l-am privit așa, ca pe un miracol, ca pe un fenomen, ca pe un prunc ursit de zîne bune. Teatrul Tineretului nu e însă doar o legendă, ci și o istorie vie, în care se reflectă, ca într-o picătură de apă, chipul teatrului românesc.

În 1959, seria de absolvenți ai Institutului în frunte cu Leopoldina Bălănuță, Florin Piersic, Gheorghe Popovici-Poenaru, Cosma Brașoveanu a fost prima minune, care a ținut exact un an. Peste alți doi, în 1961, directoratul lui Ion Coman, animator de rară pasiune și intuiție, primul conducător al instituției devenite de sine stătătoare, debuta prin angajarea altor tineri promițători. În perioada aceea au fost produse primele spectacole care polarizau atenția

O LEGENDĂ CARE POATE REÎNVIA?

întregii mişcări teatrale: Orfeu în infern (regia Cornel Todea), Nu sînt Turnul Eiffel (regia Ion Cojar, cu Eugenia Dragomirescu şi Virgil Ogăşanu), Arden din Feversham. Cîţi, oare, dintre cei care au văzut acest din urmă spectacol, realizam că asistăm la cristalizarea unei trupe cu un destin aparte şi la naşterea unui viitor mare regizor, Andrei Şerban, pe atunci student? "Veneau ca soldaţi, plecau gradaţi şi ajungeau generali" (Eduard Covali). Dar, pentru asta, cineva trebuia să ştie să-i recruteze. Şi, dacă echipa s-a închegat, e sigur că cei care au "moşit-o" s-au priceput. Treptat, mecanismul s-a autoreglat. După cîteva succese peste hotare, în 1967 şi 1968 (la Bienala de la Veneţia, unde s-au prezentat cu Afară-i vopsit gardu'... de Alecu Popovici şi cu Vrăjitorul din Oz după F. Baum, ambele în regia lui Ion Cojar), echipa absorbea şi respingea fără greş, într-un perfect joc al valorilor. În anul 1968, Andrei Şerban revine pentru a realiza acel tulburător Brecht, Omul cel bun din Sîciuan, spectacol care o lansează pe Carmen Galin. Apoi, Noaptea încurcăturilor. Dinu Cernescu produsese şi el un memorabil Tristan şi Isolda, cu Adriana Popovici şi Traian Pârlog. Cătălina Buzoianu susţine şi ea o vreme prestigiul teatrului cu spectacole distincte, memorabile - Tinereţe fără bătrîneţe, Peer Gynt. Trecerea pe la Piatra Neamţ devine treptat aproape obligatorie pentru cartea de vizită a unui absolvent. Mai tîrziu, cînd Bucureştiul va fi exclus de la repartiţie, mulţi se vor bate pentru Piatra: Horaţiu Mălăele, Rosina Cambos, Ana Ciontea, Simona Mălcănescu, Maia Morgenstern, Oana Pellea. Aflăm că în spectacolul care se repetă va juca şi Cătălina Murgea, de la Teatrul din Bacău, care vrea să-şi încheie cariera pe scena unde a debutat. Pentru unii, locul funcţionează ca o rampă de lansare, pentru alţii e izvor de apă vie, dar pe toţi îi cheamă aici dorul de teatru adevărat. Cine cunoaşte viaţa acestui teatru ştie că în "colonia" de la Piatra Neamţ mulţi au trăit ani de zile în şi pentru teatru, lăsîndu-se absorbiţi pînă la uitare de sine de aerul mereu proaspăt vopsitelor scînduri ale scenei. Sociologii denumesc acest fenomen microclimat de grup; ei nu ne explică însă cum poate funcţiona acesta cînd partenerii se schimbă şi relaţiile trebuie continuu remodelate.

"N-am aşteptat niciodată la roata norocului, spune Emil Mandric, director, şi el, într-una din perioadele bune; am căutat texte importante, actori, regizori potenţial creatori. I-am adus nu doar prin contract sau repartiţie, ci şi prin convingere". Numeroase spectacole îi confirmă spusele: Slugă la doi stăpîni (regizor Iulian Vişa, interpret Horaţiu Mălăele), Nevestele vesele din Windsor (regizor Alexandru Tocilescu), Somnoroasa aventură (regizor Nicolae Scarlat), Răfuiala de Philip Massinger (regizor Alexandru Dabija), Zigger-Zagger de Peter Terson (regizor Cornel Todea), Dragonul de Evgheni Şvarţ (regizor Victor Ioan Frunză). Între aceste repere de excepţie, viaţa teatrului a curs normal. De puţine ori, hazardul a împletat asupra profesionalismului; acel specific al Teatrului Tineretului, pe care nu ne grăbim să-l definim, a prevalat, făcînd din acest colectiv un model de echipă, o şcoală. Fără profesori pedanţi, fără catedră - o academie liberă, al cărei principiu a fost punerea în stare de creaţie. Au învăţat unii de la alţii, s-au suplinit cu colegialitate în momente de cumpănă şi, cînd a fost cazul, "s-au jucat", cu acea rară disponibilitate histrionică ce trece peste orgolii şi vanităţi. Echipa de la Piatra Neamţ n-a cunoscut, poate, rigorile Laboratorului lui Grotowski şi nici ritualurile din preajma lui Peter Brook; dar şi aici s-a perpetuat o comuniune de spirit şi crez teatral. "Fenomenul Piatra Neamţ" a creat legendă, dar n-a aspirat să producă mode. Nici n-ar fi fost posibil, pentru că aici nu s-a practicat neapărat un anume stil de teatru, ci mai degrabă un mod de a exista prin teatru. Stilurile spectacolelor relevante au purtat marca creatorilor lor, dar au avut şi un numitor comun: prospeţimea, vitalitatea exprimării.

În această stare de deschidere şi receptivitate stă poate şi viitorul trupei, la care se gîndesc cei astăzi agăţaţi de catarg. "Am rămas puţini, dar dintre cei care, oriunde vor fi puşi, vor face imposibilul ca Teatrul Tineretului să existe" (Constantin Ghenescu). "Noi nu vorbim la trecut şi nici n-am dezarmat" (Ion Muscă). Sînt tentată să-i dau dreptate, amintindu-mi de un nu prea îndepărtat succes pietrean, Piaţeta (regizor Silviu Purcărete), dar mă încearcă regretul la gîndul că şi acel grup, atît de spectaculos afirmat, s-a risipit prea repede.

Să fie doar ora nostalgiilor? Unde ne sînt visătorii, îmi vine să strig de aici, de pe coridoarele pustii...

"Nu e nici o legendă la mijloc. E istorie trăită. Noi, cei învechiţi aici, am trăit-o şi o trăim, străbătînd acest prezent în echilibru fragil şi întîmpinînd un viitor încă neclar" (Corneliu Dan Borcia). "Situaţia nu se va regla curînd. Legea teatrelor încă nu a apărut. Cînd salariul va fi negociabil şi va fi coadă la casă, ne vom permite şi angajarea unor colaboratori. Deocamdată sîntem descoperiţi. Oricum, n-avem de gînd să facem concesii" (Mircea Zaharia - director).

În această luciditate fermă găsesc sîmburele speranţelor de renaştere dezvăluite la începutul acestor pagini; ele sînt consolidate şi de proiecte ispititoare: un spectacol cu Inimă de cîine de Mihail Bulgakov, în regia lui Veniamin Apostol de la Chişinău, un altul cu Gargantua şi Pantagruel, în regia lui Cristian Pepino, un schimb cultural cu oraşul francez Roanne, şi... aşteptarea unor noi promoţii de entuziaşti. Deocamdată, cursurile postuniversitare de la Piatra s-au mutat la Naţionalul bucureştean. Andrei Şerban a-nvăţat şi el, cîndva, la Piatra Neamţ. Dar ce mult e de atunci...

DOINA PAPP

DĂ-NE, DOAMNE, MINTEA CEA DE PE URMĂ!

Am fost întrebat dacă Teatrul Tineretului din Piatra Neamț are șanse să redevină cel care a fost. Sînt tentat să răspund că, pentru moment, problema teatrului e aceea de a afla în ce măsură își va valorifica șansa de a supraviețui. Pentru că începutul acestei stagiuni ne găsește cu o trupă sever descompletată: unsprezece actori și o singură actriță.

Din cei douăzeci de actori angajați în această vară de Teatrul Național din București, zece și-au început cariera artistică la Piatra Neamț, iar cinci dintre ei semnau încă statul de plată al T.T.-ului la sfîrșitul anului trecut. Nu ne rămîne decît să fim mîndri de faptul că am izbutit, de bine de rău, să păstrăm prin ani faima unei rampe de afirmare a tinerilor actori. Numai că orice proiect repertorial depinde de posibilitățile unei distribuții rezonabile. Iar perspectivele înnoirii trupei reprezintă acum o ecuație cu datele radical modificate.

Circulația actorilor e mai puțin îngrădită de legi și tinde să devină într-o mai mare măsură condiționată de valoare. Dar considerentele materiale și evantaiul oportunităților încep să aibă un cuvînt greu în orientarea actorilor. Ca efect al unor cifre de școlarizare artificial coborîte, piața liberă a valorilor artistice debutează cu un considerabil dezechilibru: cererea e enormă, iar oferta e redusă. În efortul de întinerire a trupelor, teatrele Capitalei au profitat în dauna celor din provincie. Ceea ce va duce la apariția unui nou val de neprofesioniști pe scenele profesioniste din țară. Și nu dintre cei mai dotați, pentru că aceia vor fi reușit să profite de o înregimentare mai generoasă în școlile de teatru. Una peste alta, stagiunea 1990-1991 începe pentru noi cu un handicap în plus.

Din punct de vedere financiar perspectivele sînt incerte. E de așteptat ca în condițiile unei situații economice cel puțin precare bugetul Culturii să fie greu de încropit. Iar criteriile distribuirii acelui buget vor fi anevoie de stabilit. Cît privește teatrele, e greu de spus dacă va prima calitatea producțiilor sau încasările. În pofida înțelepciunii milenare a proverbelor, mai toate teatrele vor goni după amîndoi iepurii. Și asta în condițiile în care orice bănuț cheltuit e supus acelorași reglementări financiare ale epocii de aur care ne-a adus în sapă de lemn.

În loc de a se încăpățîna să propună o Lege a teatrelor înainte ca Parlamentul să elaboreze o Constituție, ori să ia măcar în discuție modificarea Codului muncii, Ministerul Culturii ar putea fi mult mai util instituind o reformă în numai două puncte: 1) autonomia deplină a teatrelor în administrarea bugetului propriu (subvenție și încasări) și 2) angajarea cadrelor artistice pe bază de contracte limitate în timp, liber negociabile între părți și pornind de la un salariu minim garantat - sporit cu 10% pentru teatrele din provincie. (Cu mențiunea că orice angajat are dreptul la un contract pe un an la teatrul în care se afla la data aplicării reformei.)

Nu încape îndoială că unele teatre se vor descurca mai bine, iar altele mai puțin. Dar principiul sănătos că nu trebuie să te întinzi mai mult decît plapuma bugetului va naște soluții realiste, iar diversitatea lor va servi ca experiență dobîndită în vederea unei viitoare legi-cadru.

Dacă o asemenea reformă ar putea fi una din cheile izbînzii întru supraviețuirea multor teatre, cea de-a doua e în mîinile Consiliului de administrație al fiecărui teatru în parte: **repertoriul**. După o perioadă în care spectacolul din afara tearului era mai captivant decît cel ce putea fi găsit pe scena teatrului, e de așteptat ca publicul doritor de teatru să se reîntoarcă în stal. Cu condiția să intuim cît mai exact ce așteaptă de la noi acest public. Un public al cărui nivel de așteptare e neîndoios modificat de evenimentele ce l-au scos în stradă. Dă-ne, Doamne, mintea cea de pe urmă! Pentru că singurul adagiu care-mi vine în minte e acela cu "Ajutorarea înecaților e o cauză a înecaților înșiși!" (Unde se vede că Ilf și Petrov sînt deocamdată mai aproape de noi decît Mark Twain, să zicem...)

Cît privește întrebarea dacă Teatrul Tineretului din Piatra Neamț are șanse să redevină cel care a fost, aș prefera să răspund la anul pe vremea asta. Pot afirma, însă, cu certitudine că ambiția de a rămîne teatrul pe care-l iubim nu ne-a părăsit niciodată. Premiera cu care am încheiat stagiunea ne stă mărturie.

NICOLAE SCARLAT

Carmen Petrescu și Mihai Cafrița în "Somnoroasa aventură" de Teodor Mazilu

Carmen Galin şi Adria Pamfil-Almăjan în "Omul cel bun din Sicuan" de B.Brecht

ÎNCOTRO MERGEM?

Sînt dureroase pentru mine aceste rînduri, dar ele sînt rodul nenumăratelor întrebări pe care mi le-am pus în ultimele luni. Ce se întîmplă cu teatrul românesc? Încotro ? Ce înţelegem noi, actorii, să facem pentru el ?

Dacă în ultimii ani, înainte de revoluţie, cînd criza societăţii ajunsese pe culmile aberaţiei şi teatrul rămăsese una dintre ultimele tribune ale adevărului, a fost totuşi posibilă, printr-o unitate şi o rezistenţă extraordinare ale oamenilor de teatru, naşterea unor spectacole de înaltă ţinută artistică, astăzi asistăm la un fenomen de neînţeles: proliferarea îngrijorătoare a "şuşelor", montări de gust îndoielnic făcute în pripă, ca să aducă bani, şi care nu fac decît să "educe" în sensul cel mai rău gustul publicului. Atîta timp cît noi înşine nu acreditäm, prin fiecare fapt teatral, ideea că a merge la teatru este un gest de primă importanţă în formarea unui om cult şi civilizat, nu e cazul să ne mirăm că balanţa înclină către acel public (din păcate, în majoritate tînăr) cu un limbaj şi un comportament mărturisind un nivel cultural scăzut; ceea ce nu face deloc casă bună cu "marşul nostru spre Europa" (poate, cel mult, spre Orient).

Mai grav este faptul că s-a instalat în teatre o stare de inerţie, o anumită indisciplină necompatibilă cu munca noastră, a celor care ar trebui să fim nişte "faruri ale societăţii", cum spunea marele Ion Manolescu.

Sînt teatre în care se vine tîrziu sau nu se vine deloc la repetiţii, regizorii aşteptîndu-şi degeaba actorii ocupaţi cu alte "colaborări"; o lipsă de entuziasm transformă în piedici insurmontabile tot felul de probleme administrativ-economice, care înainte erau depăşite cu relativă uşurinţă, datorită "febrei scenei". Sînt şi regizori care amînă sine die începerea repetiţiilor la spectacolele anunţate, neonorîndu-şi obligaţiile contractuale. Şi, peste toate acestea, o cumplită criză de autoritate. Oare şi în teatru este loc pentru aşa ceva?!

Oare s-a stins flacăra mistuitoare care ne-a făcut să ne alegem această meserie? Uităm scena cu "S" mare, Teatrul, cu "T" mare, pentru a ne mărunţi energiile în spectacole facile şi în conflicte de orgoliu?

Fiind invitată la manifestările culturale de la Chişinău, legate de sărbătoarea limbii române, am aflat cu stupoare şi durere, într-o discuţie la Asociaţia Oamenilor de Teatru, cît de dezamăgiţi au fost aceştia de spectacolele unor trupe venite din România : "După Revoluţie a venit la Chişinău cine a vrut şi cum a vrut, dar spectacolele..." Fără comentarii.

Ar fi bine să încercăm să ne adunăm în jurul regizorilor importanţi - şi ei sînt foarte mulţi! Celor care au fost tot timpul alci li s-au alăturat Andrei Şerban, Vlad Mugur, Lucian Giurchescu, care au revenit în ţară pentru a pune la rîndul lor umărul la ridicarea teatrului românesc acolo unde îi este locul, în elita teatrului european. La Teatrul Naţional, Andrei Şerban a lucrat de dimineaţă pînă seara. La fel şi Vlad Mugur, la Teatrul "Odeon" (fost Giuleşti).

Oare vom rata prilejul care ni se oferă? Sau criza de autoritate şi indisciplina din teatre nu pot fi soluţionate decît prin măsuri ferme (privind salariile, distribuirea în roluri etc.)?

Sînt actori tineri în ţară care de-abia aşteaptă să bată la porţile Bucureştiului, dezinteresîndu-se de ce se întîmplă în propriul lor teatru, în vreme ce alţii, în Bucureşti, sînt interesaţi doar de "colaborările" ce li s-ar putea ivi. Poate că e cazul să ne punem unii altora întrebarea: încotro?

NATAŞA RAAB
actriţă la Teatrul Naţional din Craiova

„CĂLĂTORULE, NU EXIST DRUM / DRUMUL SE FACE MERGÎND" - SPUNEA UN POET SPANIOL, ANTONIO MACHADO, ŞI PARCĂ NICIODATĂ NU MI S-A PĂRUT CĂ ARE ATÎTA DREPTATE CA ÎN ACEST MOMENT.

Moment aşteptat ani în şir cu o speranţă aproape absurdă şi cărula întrigurarea dureroasă a acestei aşteptări l-a conferit o imagine ideală. Cum altfel decît ideal putea fi acel moment teatral în care tu, teatru, să-i poţi dărui publicului tău orice. Să-ţi poţi constitui un repertoriu, nu ideal, pentru că nu există aşa ceva, dar unul optim, în conformitate cu ambiţiile şi posibilităţile tale, precum şi cu cerinţele spirituale ale unei colectivităţi etnice şi naţionale, trăitoare azi, aici, în acest spaţiu mereu agresat de istorie, în consens şi integrat într-un moment contemporan al spiritualităţii europene şi, de ce nu, mondiale...

În anii lungi anteriori acestui moment, ştiam precis cum va arăta repertoriul unui teatru liber, degajat de povara unui sens impus, liber să-şi urmeze direcţia unui vector al dezvoltării sale, stabilit de el, în cunoştinţă de cauză, pentru prosperitatea spirituală a publicului său.

Acest moment ne aparţine. Sau, mai exact, noi îl aparţinem, pentru că ne-a asumat, feudal, pe toţi, şi ne-a aruncat în vîrtejul unui carusel în care ne învîrtim tot mai alert, după cum cer rigorile lipsei de rigoare ale unei democraţii sui-generis (nu insist).

Agresaţi de tensiunile centrifuge şi centripete, unii şi-au pierdut o dimensiune filosofică fundamentală: îndoiala.

Alţii (printre care mă număr şi eu, şi m-ar bucura sentimentul unicităţii, dar nu-l am) şi-au pierdut conştiinţa "cunoştinţei de cauză" în spaima impactului cu o lume care s-a revelat brusc a fi cu totul alta decît cea pe care contasem anterior. Sesizez că eroarea îmi aparţine, această lume (publicul nostru real şi potenţial) fusese, sigur, cuprinsă în imaginea ideală formată pe retina mea (mai curînd cea a speranţei decît cea a minţii), anterior. Îmi acord o circumstanţă atenuantă: cine ar fi putut bănui vreodată că acest prezent ar putea avea o fizionomie atît de convulsionată? Şi încă una: am fost siliţi, cu toţii, să mintim atît de mult, încît această minciună a devenit o parte din adevărul nostru. Pe care am contat.

Mă uit în jur şi mă întreb: mai există oare, în conştiinţa publică, sentimentul nevoii de teatru? Şi dacă nu, ce poate şi trebuie să facă acesta pentru a-l recupera? Înainte vreme teatrul era un loc de solicitare intelectuală şi refugiu din cotidianul tern. Teatrul trebuie să rămînă şi azi o sărbătoare a cetăţii împotriva magnetismului actual al acestui cotidian. Ce să oferi diferitelor categorii de public spre a-l putea sustrage acestui magnetism?

Oricum ar sta lucrurile, constat că sînt, încă, secretarul literar al unui teatru şi că, indiferent de neliniştile, îndoielile şi spaimele mele, indiferent de oportunitatea sau lipsa sa de oportunitate, sînt obligată să prefigurez imaginea ofertei culturale a teatrului meu, sau, cel puţin a direcţiei acesteia.

Deci, de vreme ce tot trebuie să o fac, încep cu primul reper cert: valoarea. Neîndoios, dar valoare este şi Shakespeare, şi Marivaux, şi Caragiale, şi Gogol, şi Camus, şi Sorescu, şi... şi... Cum să stabileşti o ordine a priorităţilor? O dramaturgie excelentă o simt, prin problematică, atît de departe de frămîntările prezentului! Sigur, nu poţi ignora abstragerea din cotidian ca soluţie terapeutică validă. Unii confraţi chiar recomandă, pentru efecte magnetice şi curative certe, o dramaturgie oarecum frivolă. Poate...

Personal înclin spre acele texte al căror univers problematic este capabil să consoneze cu starea de spirit actuală, sugerînd posibile puncte fixe prin chiar întrebările ridicate, aşa încît spectatorul să simtă că nu va putea merge mai departe fără să dea răspuns acelor întrebări prin însăşi viaţa lui. Şi, răspunzînd, să-şi poată pierde un resentiment şi o obtuzitate în favoarea unei clemenţe şi a unei deschideri.

Alte persoane, implicate în fenomenul teatral, recomandă, între aceste două posibilităţi, "aurea mediocritas", alţii sînt de părere că publicul, spre a veni la teatru, trebuie, neapărat, "violentat", (să nu-şi piardă antrenamentul, oare?) cu forme expresive insolite pentru el, alţii...

La Teatrul Naţional din Timişoara problema au rezolvat-o, pentru moment, regizorii, cu opţiuni la care ţineau mult şi care se plîau şi pe direcţia programatică a teatrului: Teroare şi credinţă de Michael Black şi Maşina de scris de Jean Cocteau - Dan Alecsandrescu, Garden-party de Vaclav Havel - Ştefan Iordănescu, Lungul drum al zilei către noapte de E. O'Neill - Emil Reus, Revizorul de Gogol şi Regele cerb de Carlo Gozzi - Laurian Oniga, Conu Leonida faţă cu reacţiunea de Caragiale şi Delir în doi de Eugen Ionescu - Horia Ionescu.

Ştiu foarte bine, la fel de bine ca şi ei, ba chiar mai bine, că sîntem un Teatru Naţional şi care sînt obligaţiile lui de "onoare" faţă de dramaturgia românească, dar, deocamdată, cred că au dreptate: mai trebuie puţin timp ca publicul să uite serile de marţi de "dramaturgie românească contemporană" la TV, e necesar un prim contact cu o lume spirituală care l-a fost, mai bine de un deceniu, refuzată.

Al doilea reper stabil este, de bună seamă, chiar dramaturgia românească. Cuprinde în ea caratele de valoare ale unei spiritualităţi naţionale fără de care sîntem, prin ignoranţă, mai puţin români. Ce să reprezinte un teatru naţional, al naţiunii sale adică, dacă nu dramaturgie românească?

De-a lungul carierei mele de secretar literar am întîlnit nenumărate texte excelente, de teatru adevărat, implicat în tragedia absurdă a cetăţii, al cărei frison de revoltă, artistic exprimat, erau.

Ştiam, fără îndoială, că acela era un timp imposibil pentru ele, deşi acela era timpul lor real, funcţional, în care şi-ar fi putut atinge scopul pentru care fuseseră scrise. (Aveam chiar certitudinea că o atitudine inteligentă din partea "organelor" ar fi îngăduit reprezentarea unora dintre ele. Adevărurile lor, unele nici măcar fundamentale, oricum însă reprezentînd puncte nevralgice în existenţa noastră cotidiană, rostite cu voce tare de la înălţimea scenei, ar fi funcţionat, evident, ca nişte supape de eliberare a unor energii acumulate şi ar fi dat, poate, iluzia unei libertăţi inexistente în fapt. Dar cine să înţeleagă o asemenea poveste?) Au trecut foarte puţine de vigilenţa cenzorului "cultural".

Le-am păstrat. Le-au păstrat şi autorii, ni le-au trimis imediat după revoluţie, fericiţi că acum, "în sfîrşit, se poate". Şi totuşi, simt că nu se mai poate - sau nu încă. Unora le-a trecut timpul, neconsumate. Toate lucrurile s-au spus cu voce tare, în piaţa publică. Nu mai interesează. Şi, deocamdată, vrem să uităm coşmarul. Este prea devreme să-l urcăm pe scenă şi să-l privim detaşaţi, din stal. Această "zonă" a dramaturgiei româneşti contemporane rămîne oarecum incertă. Dar sînt celelalte, alt tip de teatru: Matei Vişniec, Dumitru Solomon, Claudiu Iordache, Marin Sorescu, şi citi alţii. În repertoriul Teatrului Naţional din Timişoara în stagiunea 1979 - 1980 figura ca propunere fermă Într-un Tomis întîrziat, de Claudiu Iordache. Pînă l-au buchisit "organele", s-au pierdut cinci exemplare ale textului. Şi nu s-a aprobat. Figurează în repertoriul acestei stagiuni.

Apoi sînt clasicii noştri. De-ar fi numai acei cărora ar trebui să le facem un act de dreptate reprezentîndu-i acum, după ce au fost "tălaţi" odinioară din propunerile noastre: în săptămîna luminată a Paştilor vom juca, sper, Săptămîna luminată a lui M. Săulescu, vom mai juca Şun sau Calea neturburată a lui George Călinescu (propusă în stagiunea 1978 - 79), vom mai juca Tulburarea apelor sau Arca lui Noe sau altceva din dramaturgia lui Lucian Blaga, vom mai juca... Clasicii noştri au aşteptat senini, ştiind că vor capta oricînd, oricînd atenţia publicului de orice etnie şi naţionalitate.

Sesizez că încet, mergînd, mergînd... Îmi vin în minte, ca întotdeauna cînd am nevoie de un punct de sprijin, cuvintele unui înţelept prieten al meu, William Shakespeare: "Cînd nu sînt leacuri, nu mai sînt dureri / Mai rău era ce-ar fi putut fi ieri (...) / Îşi fură hoţul cel care-i zîmbeşte / Te furi pe tine dacă plîngi prosteşte".

Şi, pentru orice eventualitate, dar mai ales pentru că prietenul meu are întotdeauna dreptate, mă privesc în oglinda spaimelor mele. Şi-mi zîmbesc.

MARIANA VOICU, secretar literar la Teatrul Naţional din Timişoara

DIALOG

VALERIU MOISESCU:
„ÎN LIBERTATE E MAI GREU“

Teatrul nu e în stare de naufragiu • Paradoxul nonconformismului • Potențialul subversiv al regiei • Cu t ții sîntem produsul școlii românești de regie • Conspirația metaforei • Traversarea deșertului și trocul cu autoritățile • Nevola de oxigen • Sînt mai multe lucrurile care ne leagă decît cele care ne despart • Nu terminăm niciodată de învățat

Valeriu Moisescu se numără printre puținele personalități regizorale necontestate: autoritatea sa profesională este dublată de o la fel de neîndoielnică autoritate morală. De peste trei decenii, spectacolele sale atrag publicul, și totuși tinerețea artistică și sufletească i s-a păstrat intactă, studenții-regizori îl adoră iar actorii se dau în vînt să fie aleși în distribuțiile lui. Și dacă a fost cîndva considerat "copilul teribil al regiei", maturitatea nu i-a amorțit gustul îndrăznelii și al noutății. Fiindcă n-a făcut niciodată compromisuri și fiindcă a fost de o rară generozitate omenească într-o meserie în care egoismul și vanitatea fac cîteodată ravagii, ceea ce spune el beneficiază de premisa încrederii. Cu un asemenea cumul de calități, era firesc să cumuleze și responsabilitățile-cheie ale breslei - aceea de șef al secției de regie din cadrul UNITER și aceea de șef al catedrei de regie teatru la Academia de Teatru și Film. În această dublă calitate, l-am rugat să vorbească despre starea și perspectivele regiei românești, pornind de la premisa că, după ce s-a dovedit motorul afirmării artei noastre în lume, acestui compartiment al creației scenice îi revine de drept misiunea de a "relansa" teatrul, după revoluție.

☐ Ca să formulez un diagnostic absolut obiectiv, ar trebui să mă situez în afară, să fiu total neimplicat... Pot cel mult să-mi spun o părere, unii vor fi de acord cu ea, alții nu - cu atît mai bine; o discuție la care să participe mai mulți ar fi binevenită. Dar, ca să vorbesc despre regie fără a o desprinde artificial din context, ar trebui mai întîi să spun cîte ceva despre situația de ansamblu a teatrului.

Cu riscul de a contrazice punctul de vedere al unora, cred că teatrul nu e în stare de naufragiu. Ca și în multe alte domenii unde se emit cu ușurință judecăți globale, și în teatru sîntem într-un moment cînd există tendința de a nega totul spre a o lua de la zero. E o alunecare periculoasă, distrugătoare. Adevărul e că au fost dificultăți, izbînzi, eșecuri - precum vor fi și de acum încolo. Dacă facem corect suma, observăm că avem cu ce merge mai departe. Avem cîțiva dramaturgi serioși, care, în ciuda faptului că au fost relativ jucați, sînt în fond insuficient cunoscuți, o parte din piesele lor importante nu au văzut încă lumina rampei. Există un fond de spectacole care ar fi putut oricînd să fie reprezentate pe orice scenă a lumii. Sînt în activitate trei sau chiar patru generații de regizori, unii frecvent invitați peste hotare, alții lansați în ultimii ani și care în noile condiții se vor putea exprima liber, valorificîndu-și neîngrădit harul și personalitatea. Despre bogăția talentelor actoricești nu mai vorbesc; adaug doar că la concursurile ținute în această vară, colegii noștri reveniți din străinătate, completîndu-și trupele a căror direcție au preluat-o, au fost uimiți de calitatea "ofertei". Prin acest tablou de ansamblu optimist nu încerc, doamne ferește, să fac apologia perioadei de dictatură - recapitulez doar niște fapte care demonstrează forța școlii de teatru românești, nu numai în ce privește talentul nativ, ci și pregătirea, formarea...

■ **Iată o situație paradoxală: să fii nonconformist prezentînd realitatea dintr-un unghi care ar fi făcut mîndria fostului Consiliu al Culturii...**

☐ Fiindcă în chestiuni de cultură nu se poate judeca în alb și negru. În aceeași ordine de idei: acea avalanșă de festivaluri teatrale ținute într-o vreme în fiecare lună pe întreg cuprinsul țării, deși obligatoriu aliniate sub firma compromisă a "Cîntării României", au fost de fapt o formă de organizare a breslei pentru a putea exista și lucra în condiții dificile. Discuțiile ce se purtau acolo, pornind de la spectacolele prezentate și îmbrățișînd întreaga problematică a creatorului, erau un coagulant, un

stimulent. Germenele de rezistență ce se dezvolta în acest cadru a fost de altfel corect intuit de autorități, de vreme ce au interzis definitiv orice reuniuni de breaslă...

■ **... așa cum au intuit de fiecare dată potențialul subversiv al gîndirii regizorale...**

□ Sigur că da. Tocmai fiindcă teatrele au funcționat cel mai bine în perioada cînd au fost conduse de regizori: Liviu Ciulei la "Bulandra", Radu Penciulescu la Mic, Lucian Giurchescu la Comedie, Vlad Mugur la Național craiovean, apoi la cel clujean, au reprezentat niște avanposturi ale gîndirii teatrale moderne. Cam tot timpul au fost atacuri, fie împotriva unuia, fie a celuilalt, cînd apărea cîte un spectacol care sărea din tipare și polariza atenția prin caracterul lui novator. Cam după **Revizorul**, însă (septembrie 1972, regia Lucian Pintilie, Teatrul "Bulandra" - **nota red.**), puterea a sesizat pericolul reprezentat de această categorie de creatori, căreia nu-i prea dăduse importanță, și a decis că acest "front ideologic" opozant trebuie ținut în frîu. Atunci a început ofensiva coerentă împotriva regiei. Directorii regizori au fost înlocuiți cu actori dintre cei mai ușor de manevrat sau cu funcționari culturali. Suspiciunea, îngrădirile repertoriale, cenzura au creat o stare mocnită de tensiune. Aceeași politică s-a reflectat și în reducerea drastică a numărului de locuri la regie, în institut.

■ **Din pricina acestei hăituieli s-au expatriat mulți dintre cei ce alcătuiau "vîrful de lance" al teatrului românesc. Cu unii dintre ei avem bucuria să ne reîntîlnim acum, după aproape două decenii. Odată consumată euforia primelor îmbrățișări, realizăm în ce măsură și cel care au plecat și cei care au rămas nu mai sînt aceiași - timpul, împrejurările l-au marcat. E firesc: și doi frați de același sînge, regăsindu-se după atîta vreme, rămîn, poate, o clipă, muți și nemișcați unul în fața celuilalt. Se va**

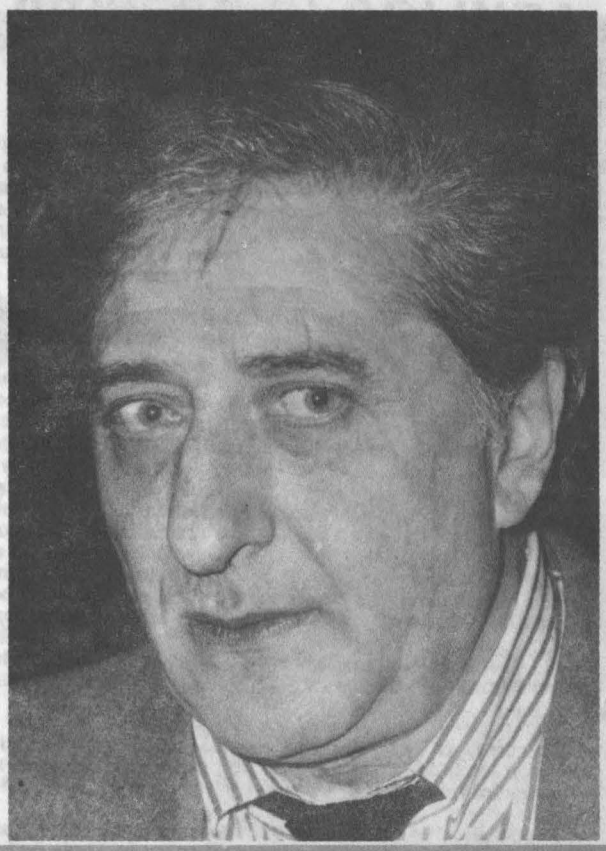


foto: dorin stanciu

LUMEA NU SE ÎMPARTE ÎN CEI CARE AU

FLORIN FĂTULESCU:
„NOI, ROMÂNII, SÎNTEM AȘA CUM AM FOST. DAR TARE MI-E TEAMĂ CĂ VOM RĂMÎNE LA FEL.“

7 premii la primul spectacol montat în America • Ce mai e de învățat de la Eugen Ionescu • Un teatru greu de cucerit: Mark Taper Forum din Los Angeles • Condiția montărilor TV • Mi-am păstrat cetățenia română, dar sînt tratat drept cetățean străin • Așa că...

În al patrulea an de la stabilirea sa definitivă în U.S.A., la Los Angeles, regizorul Florin Fătulescu, care și-a păstrat cetățenia română, s-a aflat din nou în țară în cursul lunii septembrie. Ne știm de o viață. I-am urmărit și comentat spectacolele în presa scrisă, la radio și la televiziune. Oare o mai fi existînd reportajul filmat din acel tulburător spectacol al său cu În căutarea sensului pierdut **de Ion Băleșu, realizat în premieră pe țară la teatrul din Petroșani? Dar cel de la premiera pe țară cu** Pluta Meduzei **de Marin Sorescu, spectacol montat pe scena aceluiași teatru, în condiții inimaginabil de grele, dar avînd, și el, o valoare de referință pentru spectacologia noastră contemporană? Din generația "tinerilor regizori" de ieri, ajunși azi la deplina maturitate, Florin Fătulescu a montat poate cele mai multe și mai importante premiere pe țară din dramaturgia**

reface întregul? Cum?

☐ E nevoie de calm şi de înţelepciune. Cu toţii, şi Liviu Ciulei, şi Andrei Şerban, şi Lucian Pintilie, şi David Esrig, şi Vlad Mugur, şi Bebe Giurchescu şi cei mai de curînd plecaţi - Tocilescu, Colpacci, Florin Fătulescu, Adrian Lupu, Radu Dinulescu - sînt, la urma urmei, ca şi noi, produsul aceleiaşi şcoli româneşti de regie. Şi unii şi alţii facem parte din aceeaşi familie. Lumea nu se împarte în două - cei care au mîncat salam cu soia şi cei care s-au plimbat pe coclauri, cei care au băut vodcă şi cei care au băut whisky. Sigur că ei, cei exilaţi, au avut o mare şansă, aceea de a lucra în libertate; dar şi un impediment, fiindcă au trebuit să spargă, fiecare pe cont propriu, zidul necomunicării. Puţină lume realizează ce înseamnă să lucrezi în altă limbă decît aceea în care gîndeşti - nu ocazional, festiv, în calitate de invitat de marcă, ci ca om singur, cu rădăcinile tăiate, într-o societate care te acceptă sau nu, depinde dacă eşti în stare s-o cucereşti. Depăşirea acestui handicap, cîştigarea deprinderii de a munci nu numai inspirat, ci şi riguros, reprezintă capitalul forte, în monedă liber convertibilă, cu care se întorc acasă. Poate că noul lor mod de a lucra va fi la început şocant pentru cei ce cultivă încă stilul boem în viaţă. Şocul acesta va fi însă extrem de folositor pentru teatru.

La rîndul nostru, noi, cei rămaşi acasă, am fost nevoiţi să ne construim o strategie de adaptare. Pe măsură ce izolarea devenea tot mai strictă - contactele cu lumea teatrului fiind întrerupte şi informarea, din ce în ce mai anevoioasă -, pe măsură ce "vigilenţa" şi "îndrumarea" autorităţilor se intensificau, avea loc un proces de "încifrare" a limbajului teatral. Înflorirea teatrului metaforic în România are o explicaţie mai mult politică decît artistică; de vreme ce pe scenă cel mai ameninţat era cuvîntul, vînat de cenzură din cauza infinitei arborescenţe a semnificaţiilor şi fiindcă forţa lui de impact suporta în mai mică măsură "medierea", regia s-a refugiat în imagine, mai greu de descifrat şi mai ambiguă. A funcţionat în acest sens un soi de conspiraţie, la care au participat şi critica şi publicul; nimeni nu "îndrăznea" să decodeze explicit un sistem de imagini, dar toată lumea lua parte la acest joc. Ca în toate ţările foste socialiste, Rusia, Polonia, o bună parte din public a avut de cîştigat în ce priveşte dobîndirea unui rafinament al percepţiei. Concomitent, s-a produs şi o deplasare către dramaturgia clasică, tratată drept un teren favorabil tuturor interpretărilor personale, într-o escaladă a subtilităţii şi originalităţii. Acest antrenament al vorbirii mute a fost, pînă la un punct, benefic; firește, există şi reversul medaliei, hiperdezvoltarea metaforicii poate eşua, prin cultivarea cu orice preţ a ambiguităţii, ori spre incomunicabilitate, orl într-o zonă de rarefiere a substanţei. Va trebui să reînvăţăm directeţea, să ne reobişnuim să spunem limpede ce avem de spus. Lucrul acesta nu e comod nici în viaţă, darămite în artă!

■ **Totuşi, pe ansamblu, rezultatul atîtor restricţii şi abandonuri nu a produs în cele din urmă un anumit grad de uzură, o coborîre a mediei calităţii artistice?**

☐ O oboseală s-a făcut simţită, fără îndoială. Traversarea deşertului părea fără capăt. Nu se poate nega existenţa unei mase de producţii inutile, stupide, vulgare, ceva mai numeroase decît cele ce apar în mod normal în orice mişcare teatrală; s-a făcut şi un teatru "de serviciu", pe texte aşa-zis educative sau mobilizatoare impuse de forurile administrative; s-a practicat chiar, uneori în mod conştient, o formă de "troc": montai un text inept însă "just" ca să ţi se aprobe o piesă bună la care ţineai. Ar fi cam penibil să dau acum exemple, asta face parte din scoriile, din reziduurile

BĂUT VODCĂ ŞI CEI CARE AU BĂUT WHISKY

originală. Datorită lui au văzut lumina rampei Paracliserul **de Marin Sorescu şi** Dirijorul **lui D.R. Popescu. A ţinut să monteze şi el Arca bunei speranţe a lui Ion D. Sîrbu, la Teatrul Dramatic din Braşov, unde a funcţionat în ultimii ani petrecuţi în ţară, şi a obţinut nu ştiu cîte premii cu această excepţională reprezentaţie, cu care teatrul avea să se mîndrească pe bună dreptate în turneul întreprins în Polonia, regizorului nepermiţîndu-i-se însă să-i însoţească, deşi toate cele trei spectacole ale turneului erau în direcţia sa de scenă. Constant admirator al dramaturgiei lui Marin Sorescu, a dat una dintre cele mai acide versiuni scenice ale piesei A treia ţeapă, pe scena braşoveană, şi doreşte să pună acum această piesă şi în America.**

Nu-i place să dea interviuri. Nu l-am convins nici mai demult, pentru televiziune, nu e nici acum uşor de convins să vorbească despre el însuşi, despre ce a făcut şi urmează să facă în America. "Nu prea le am pe-astea, cu vorbele", cum zice el, deşi ne aflăm efectiv la "un pahar de vorbă" şi nu ne-am văzut de aproape patru ani.

■ Am citit xerox-ul ziarelor din Los Angeles care anunţau cele şapte premii obţinute de primul tău spectacol montat în America.

☐ **De premii nu m-am putut plînge nici alci şi nu mă plîng nici acolo, chiar dacă e foarte greu de răzbit. Oricum, după cum ştii, viaţa teatrală americană - vorbesc de teatru-teatru, nu de producţia de musical-uri şi super-show-uri - s-a mutat în ultimii ani de pe coasta de Est**

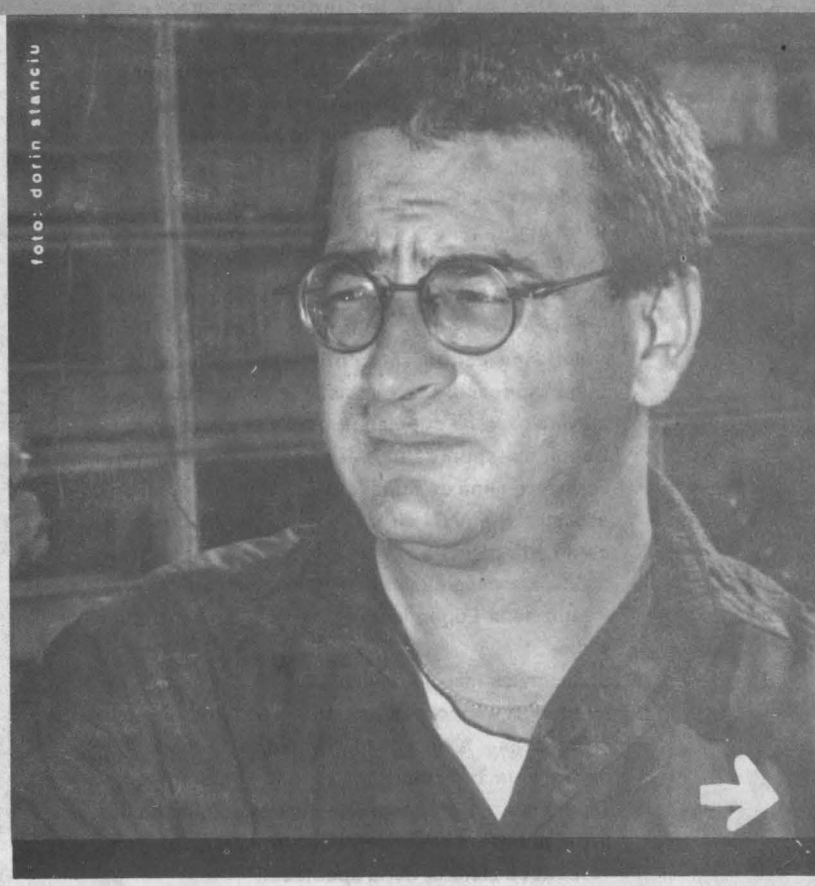


foto: dorin stanciu

de care nu va fi, sper, greu să ne curățăm. O operație de depoluare.

■ **Dar efectul insidios al prezenței acestor subproducții pe afiș, asupra mentalității artiștilor înșiși...**

□ Ți se rupea inima de mila actorilor văzîndu-i în ce hal se chinuiau să insufle viață unor roluri inconsistente. Și cîteodată chiar izbuteau miracolul!

Efect insidios, dacă a existat - și a existat -, a acționat asupra climatului. Destrămîndu-se acel sistem de "vase comunicante" care vitalizase creația teatrală în deceniul șapte, regizorii s-au închis fiecare în teatrul lui, instalîndu-se într-un individualism care aparține cumva și firii de artist, ca atare, dar exprimă și faptul că de la un moment dat n-a prea mai existat competiție. O valoare odată confirmată, ajunsă la pragul autoproiectat, nimic nu mai provoca ridicarea stachetei. Se instalase stagnarea.

Ca să închidem bucla revenind la așa-zisul diagnostic, nu cred că avem de-a face cu o boală, mai gravă sau mai ușoară, ci cu o oarecare anemie. E nevoie de oxigen. Tocmai de aceea sînt infinit de prețioase contactele, tot ceea ce poate aduce aer proaspăt. Cei care se întorc acasă aduc acest aer proaspăt. Întregul de care vorbeai se poate reface printr-o deschidere, printr-o dragoste și o înțelegere reciproce. Nu încercăm să coasem o bucată de covor oltenesc de o bucată de covor persan, urzeala e aceeași, chiar dacă bătătura diferă, nu văd de ce unii i-ar privi pe ceilalți cu suspiciune iar aceștia le-ar răspunde cu condescendență. Cînd pulsul stagiunii se va normaliza, vom avea răgazul să stăm de vorbă, relaxați, chiar și la UNITER, despre tot ceea ce este de făcut pentru a obține respirația firească a organismului teatral. Nici nu cred că refacerea acelui climat după care, în taină, tînjim cu toții, ar fi un lucru atît de dificil. Sînt mai multe lucrurile care ne leagă decît cele ce ne despart. Cîndva, cînd generația mea se mai putea considera "tînăra generație", simțeam nevoia să gravităm cu toții în jurul marilor spectacole în pregătire, de cîte ori aveam puțin timp ne duceam la repetițiile colegilor, se năștea discuții interminabile, iar după premieră apăreau în revista de specialitate foarte interesante dezbateri - la **Cum vă place**, la **Umbra**... Meseria noastră este una în care nu terminăm niciodată de învățat. Liviu Ciulei, pe cînd lucra la **Clipe de viață**, unde juca și un rol, deși era un mare artist și mai în vîrstă decît mine, n-avea probleme de orgoliu ca să-mi spună: eu sînt pe scenă, nu pot să văd, te rog frumos, stai tu în sală și uită-te. Îmi pare chiar foarte rău că n-am avut timp să mă duc să stau la repetițiile lui Andrei Șerban cu trilogia greacă, sînt sigur că aș fi avut ce învăța. În paranteză fie zis, mărturisesc că motivul pentru care mi-am păstrat catedra, la institut, în toți acești ani, în pofida tracasărilor, a fost sentimentul că am ceva de învățat de la și împreună cu studenții mei, ceva care îmi ține vie gîndirea. Iar acum aș vrea să dirijez și către institut o parte din fluxul acesta înnoitor care ne vine din afară - să-i chem pe unii la ore, să le vorbească studenților, să le împărtășească cît mai mult din experiența lor. De altfel, sper nu numai în contribuția alor noștri, ci și că vom colabora firesc, în teatre, cu regizori din toate țările, europeni, americani, ruși, și că în același timp de la noi se va pleca spre marile scene ale lumii, așa cum lucrul acesta se practică în mod firesc pretutindeni. De aici vor rezulta diversitatea și prospețimea de care publicul are nevoie.

În rest, va depinde de puterile fiecăruia. Într-un fel, libertatea e mai grea decît constrîngerea; sub constrîngere, mai ai scuze (cenzura, prudența, concesiile...), în libertate, talentul se manifestă sau nu, omul se situează la propriul lui nivel, își asumă riscul.

ILEANA POPOVICI

---

pe coasta de Vest, așa că faptul de a locui la Los Angeles nu m-ar împiedica "să mă realizez". Dimpotrivă. Chiar dacă e mult mai greu decît și-ar putea imagina cineva, alci. Cele - într-adevăr - șapte premii obținute cu Sinucigașul **de Nikolai Erdman, spectacol pe care l-am montat în 1988, la** Friends and Artists Theatre Ensemble, **au fost conferite pentru producția teatrului, pentru regie, pentru interpretările a trei actori, pentru scenografie și pentru muzică.**

■ De-atunci, ai mai montat ceva în America?

□ **În 1989, la același teatru, am pus** Scaunele **de Eugen Ionescu, în cadrul acțiunilor Academiei Româno-Americane pentru sărbătorirea celor 80 de ani ai lui Eugen Ionescu. Din păcate, Eugen Ionescu n-a putut să vină să vadă spectacolul, care - cu toată modestia - trebuie să spun că mi-a ieșit foarte bine. Am primit o scrisoare plină de bunăvoință din partea domniei sale, așa cum n-am primit de la mulți autori din țară. Dar asta-i altă poveste.**

Citesc scrisoarea, într-adevăr măgulitoare. Ar mai fi de învățat de la Eugen Ionescu, chiar și din acest punct de vedere.

■ Și, acum, ce faci în America?

□ **Mi-aș dori să montez - și sînt în tratative avansate în acest sens - A treia țeapă de Marin Sorescu, la unul dintre cele mai mari teatre din Los Angeles,** Mark Taper Forum. **Dar, despre ceea ce al de gînd să faci, nu prea e bine să vorbești înainte. E preferabil să vorbească ziarele, după spectacol.**

■ Te știu legat totuși de România și văd că n-ai "abandonat-o" nici din proiectele tale americane. În țară nu vrei să montezi nimic?

□ **Ba da. Sînt legat și de teatrul din Brașov și de Teatrul de Comedie, unde am pus** Există nervi, **tot de Marin Sorescu. Alexa Visarion, directorul Teatrului Mic, mi-a propus să montez și la teatrul lui. Vreau să montez o comedie care se bucură acum de mare succes în America, dar poate că e mai bine să nu scrii numele piesei, ca să nu asist deja la premiera ei, atunci cînd voi reveni în țară. Aș relua** Arca bunei speranțe, **pentru televiziune, desigur într-o adaptare, dar care să-mi aparțină, simpla preluare a reprezentațiilor de către TV, așa cum am văzut că se practică, fiind evident în detrimentul spectacolelor. Aș mai avea desigur și alte proiecte, dar...Cîtă vreme mi-am păstrat cetățenia dar sînt totuși tratat peste tot (inclusiv în regimul tarifar al hotelurilor) drept cetățean străin, cred că trebuie, vrînd-nevrînd, să mai așteptăm...**

■ Cu toată tristețea, nu pot să nu-ți dau dreptate.

□ **Știi, Caragiale spunea undeva o vorbă "adîncă", pe care n-ar fi rău s-o reții și tu, chiar dacă ești printre cei care n-au rămas în America. Ține minte că ultima dată cînd am vorbit la telefon tu erai în Canada iar eu de-abia ajunsesem la Los Angeles.**

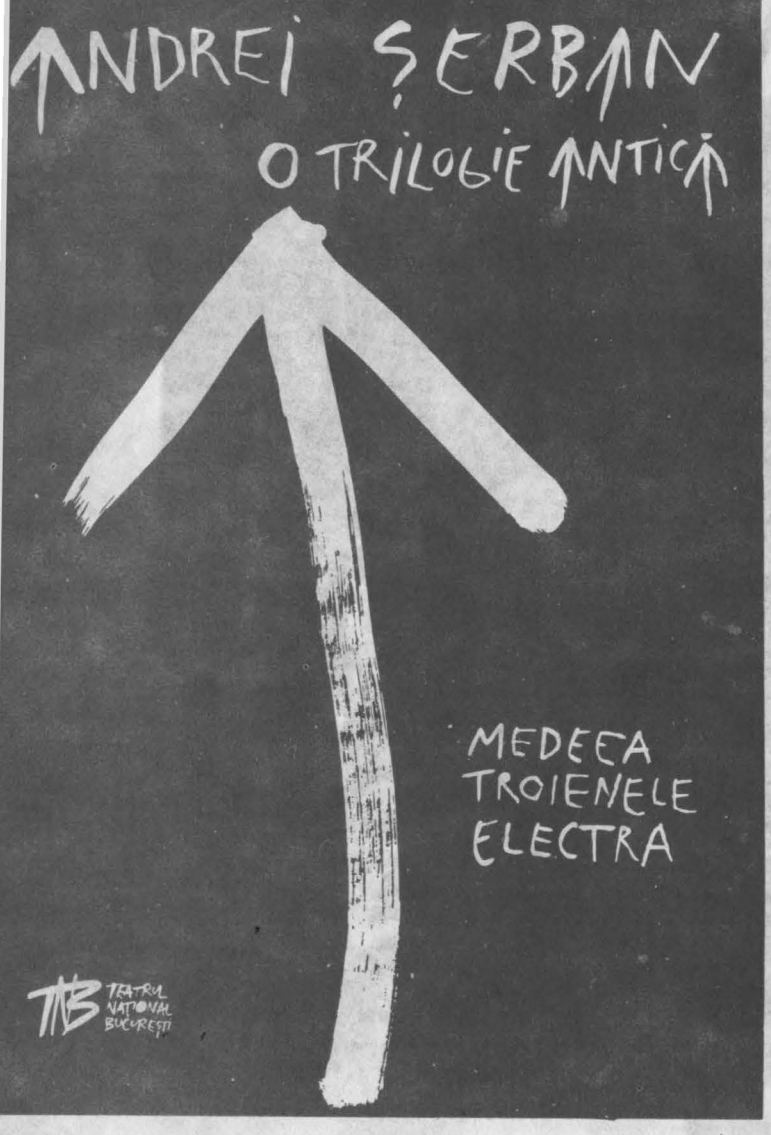
■ Și care era "vorba" lui Caragiale?

□ **"Noi românii sîntem așa cum am fost. Dar tare mi-e teamă că vom rămîne la fel."**

VICTOR PARHON

TNB
TEATRUL NAȚIONAL BUCUREȘTI
E PUR SI MUOVE! →

Asistînd cu o anume regularitate la repetiţiile pentru **O trilogie antică**, *criticul Ludmila Patlanjoglu ne oferă fragmente din însemnările adunate pentru o viitoare carte consacrată lui Andrei Şerban şi acestui excepţional act de creaţie teatrală.*



M A R T O R

Nostalgia unui ideal mitic

Timp de cîteva luni, prima scenă a ţării a devenit cel mai important şi mai interesant loc teatral din România. De dimineaţa şi pînă seara tîrziu, în foyer, pe scene, în ateliere se lucrează febril. Personalitatea polarizantă a noului director al Naţionalului, Andrei Şerban, unul dintre cei mai îndrăzneţi inovatori în materie de regie, cum îl consideră critica, cucereşte, stimulează participarea tuturora. Repetiţiile cu Trilogia antică (Medeea, Troienele, Electra) sînt deschise. Radicalismul şi noutatea viziunii regizorale fac din ele un veritabil laborator de cercetare teatrală.

Trilogia este genul de experienţă în care contează nu numai spectacolul, ca atare, ci şi drumul parcurs. Căci există o strălucită "preistorie" a actualei montări. Realizată pentru prima oară acum 15 ani, la Teatrul "La Mama", ea a fost jucată la 25 de festivaluri internaţionale, fiind încununată cu prestigioase distincţii, şi în turnee în Europa,Orientul Mijlociu, Africa.

Versiunea de la Naţional aduce noi dimensiuni operei scenice rezultînd din întîlnirea cu sensibilitatea şi cu forţa de creaţie a artiştilor, cu spiritul culturii şi tradiţiei teatrale româneşti.

Primele repetiţii-şnur la masă (23-25 iulie) îi aduc regizorului noi descoperiri: "Ce m-a impresionat în primul rînd a fost să constat cît de diferite sînt spectacolele între ele ca sunet şi ca dramaticitate în structuri. Există materiale care nu se uzează niciodată. Constat că acest material al Medeei este la fel de pur ca acum 18 ani. Pe un text într-o limbă cunoscută, un spectacol se perimează foarte repede, fiind un comentariu, şi fiecare comentariu avîndu-şi timpul lui. În teatru, stilul se schimbă mereu, unele experimente sînt astăzi din pornire demodate. Numai esenţele nu se perimează. Ceea ce rămîne pentru noi este esenţa mitului". Ca martor la repetiţii, te confrunţi cu o concepţie nu numai de spectacol, ci şi de teatru, în general.

Din multitudinea direcţiilor din spectacologia modernă, post-stanislavskiană, Andrei Şerban optează pentru Artaud şi pentru experienţele urmaşilor săi.

În lectura tragediei antice, regizorul este preocupat de arhetipuri. Apelează la conştiinţa mitică a interpretului şi a spectatorului, la nivelul subconştientului şi al inconştientului. Caută formule de comunicare cu viaţa interioară a individului, indiferent de aria de cultură şi de civilizaţie căreia acesta îi aparţine.

Teatralitatea montării rezidă în limbajul gestual şi în cel sonor, conducînd la transă şi iluminare. Se practică aici un teatru nondiscursiv, inspirat din ritualuri arhaice, unde cuvîntul, valorizat muzical, mişcările, expresiile vizează trăiri esenţiale. Andrei Şerban prelungeşte şi lărgeşte în trilogie o experienţă a maestrului său spiritual, Peter Brook. La primele repetiţii cu actorii români, el le vorbeşte despre reprezentaţia Orghast, realizată la Persepolis, în Iran, în 1971, unde interpreţi de naţionalităţi diferite comunicau printr-o limbă inventată. Le citeşte chiar cîteva pasaje din Spaţiul gol şi dintr-un interviu al marelui regizor. Sînt cîteva dintre puţinele momente de pregătire teoretică, Andrei Şerban dezvoltînd personajele şi spectacolul în acţiune; el cere interpreţilor să ajungă la înţelegerea concepţiei prin experienţă directă.

Directorul de scenă, care a fost asistent de regie la Orghast, alege pentru Trilogie limbi necunoscute astăzi, mai apropiate de copilăria omenirii - greaca veche, latina,

îmbinate cu elemente de aztecă, japoneză, limbi africane. "Ceea ce contează este mișcarea fluidului subteran, de dincolo de cuvinte, care creează starea. Noi nu căutăm ideile lui Euripide în legătură cu societatea vremii sale, ci energia care a produs aceste idei." Într-o epocă a raționalismului și materialismului, Andrei Șerban are nostalgia unui ideal mitic, încearcă să recupereze pe scenă sacralul.

Structuri libere și mobile. Regizorul și compozitoarea Elisabeth Swados reorganizează secvențe în Troienele, transformînd-o într-o operă epică, îmbină fragmente din Seneca și Euripide în Medeea, din Sofocle și Euripide în Electra. Actul lor este unul de deliteraturizare și de teatralizare. Trilogia capătă o structură mozaicată și spațializată în care sînt implantate cîntul, mișcarea, dansul, participarea actorului și a spectatorului. Evenimentele decurg după o ordine nu cauzală, ci asociativă. Semnificațiile cresc din juxtapuneri, din imagini și șocuri ale sensibilității. Muzica verbului - în contrapunct cu muzica instrumentelor - fluidizează sau dinamizează acțiunea, tensionează relația dintre interpret și public.

Un spațiu spectacular cinetic. Andrei Șerban îi solicită scenografului Dan Jitianu amenajarea unor locuri de joc. O asemenea desfășurare polifonică solicită un cadru spațial în mișcare, deliberat convențional, care se dramatizează în funcție de participanții la ritual.

Trilogia - ține să amintească regizorul - a fost jucată în cele mai diverse și mai insolite locuri: în mica sală a Teatrului "La Mama", în construcția gotică de la Sainte Chapelle, pe muntele Lycabethos. La București, întreg Naționalul va deveni mediu artistic - foyerul, coridoarele, culisele, sala Atelier, scena și sala mare. Pentru indicațiile din text - cum ar fi Colina Hecubei, a Casandrei, Palatul lui Agamemnon - se înalță eșafodaje funcționale din lemn crud. Un spațiu teatral conceptual pur, pentru teme atemporale și eterne.

Accesoriile. "Nu vreau să lucrez cu aer" - spune Șerban, de la primele repetiții. Simte nevoia prezenței unor elemente concrete pentru a tensiona jocul. Deși puține, regizorul, după modelul gîndirii magic-simbolice, le investește cu puteri miraculoase. Actorii se află într-un raport fizic, intens visceral, cu obiectele, veritabile acumulatoare de energie. Elemente naturale ca șarpele, porumbelul, copacul, dincolo de valoarea lor metaforică, vizează să intensifice emoția interpretului și a spectatorului. Scenograful Lucu Andreescu folosește ca material documentar albume de la Muzeul de antichități din Atena. Torțele, armele, urna, măștile au modele inspirate din sculptura și arta decorativă a secolelor XIV-XIII î.e.n.

Costumele. Sursele de inspirație ale Doinei Levința sînt mai eclectice: arta greacă, japoneză, africană. Scenografa a urmărit să obțină o simplitate maximă. Linia croielii trebuia adaptată la mișcarea actorului. "O statuie în mișcare" - îi cere regizorul. Din discuțiile lor, din participarea la repetiții, Doina Levința a receptat starea fiecărui personaj și a tradus-o în simbolistica de culoare a costumului. Astfel, după eliminări succesive, în Medeea se înfruntă roșul închis (culoare răspîndită în ritualurile popoarelor primitive) al eroinei cu acela frivol al rivalei sale, Creusa, cu negrul lui Jason și cu albul imaculat al copiilor sacrificați. În Troienele, costumația este construită pe contrastul dintre albul femeilor duse în sclavie și negrul aheilor invadatori. În Electra, coloritul devine viu, puternic, de la roșul aprins al pătimașei Clitemnestra la movul înșelător al duplicitarilor Egist și Chrisotemis și la albastrul deschis al Electrei - semnul speranței. Expresivitatea trupului gol este folosită polisemic. Ea imprimă o frumusețe sălbatică riturilor din acest univers, subliniind puritatea sacrificată a victimei și brutalitatea și cruzimea agresorului, în secvența jertfirii Polixenei, urmată de dionisiacul dans al "maimuțelor", inspirat din ceremonialuri arhaice din Bali. Din aceeași sursă emană dramatismul răscoliitor dublat de un grotesc felinian șocant, în scena uciderii Elenei, pedepsită pentru frivolitatea care a provocat prăbușirea unei civilizații. Despuiată de veșminte, mînjită cu noroi, rasă în cap - precum deținutele din lagărele de concentrare - aceasta va fi purtată în batjocură printre spectatori și apoi decapitată.

Lumina. "Drumul Medeea - Troienele - Electra e drumul spre lumină, posibilitatea de a ajunge la lumină" - afirmă regizorul, la prima întîlnire cu interpreții. Pe parcursul repetițiilor, acest deziderat va căpăta materialitate printr-o muncă migăloasă și îndelungată cu maiștrii de lumini Robert Vasilescu și Alexandru Dobrogeanu. Variindu-se tonalitățile într-un mod foarte liber și inventiv, lumina trebuie să încarce de mister ambientul teatral; ea va avea un rol important în crearea șocului senzorial, atît asupra spectatorului cît și asupra actorului.

Labirintul coridoarelor și al culiselor va fi străbătut de public și de protagoniști, la lumina pîlpîitoare a luminărilor și a torțelor. În Sala Atelier, trupa trebuie să se obișnuiască să evolueze izolată de public printr-o perdea de întuneric. Doar flăcările luminărilor și patru reflectoare de o intensitate minimă însoțesc tragedia Medeei. Aici, explică directorul de scenă, importante sînt finețea, subtilitatea, gradația. În Troienele, lumina incendiară însuflețește întunericul, unde eroii se vor amesteca în public. Un efect de ape va da flor metafizic coborîrii în moarte, sugerată prin alunecarea spasmodică a unui trup pe o pantă abruptă. Prin această mișcare convulsivă, ea devine, în tărîmul de dincolo, mireasa copilului jertfit, Astyanax. În Electra, lumina invadează întregul spațiu, mișcarea ei va fi directă, surprinzătoare, ca un scurt-circuit. Aici totul este conceput să vibreze, reflexele de pe costume, de pe chipurile interpreților trebuie să ne conducă gîndul spre o lumină cosmică, spre armonie.

Muzica. În aceste "variațiuni pe teme clasice", muzica programatică a Elisabethei Swados are o funcție esențială. Concepută pentru instrumente și voci, în bună parte în timpul repetițiilor la New York, ea structurează în mod original trilogia, universalizînd sentimentul și hiperbolizînd emoția. Sursele de inspirație sînt culturile vechi, cărora le aparțin aceste personaje arhetipale. Despre natura acestui element și rolul său în spectacol, Andrei Șerban spune: "Am utilizat bocete wood din Brazilia, de la indienii americani, cîntece pe care Elisabeth Swados le-a cules pe cînd studia în Africa, am împrumutat ritualuri din Balcani și din România, în vederea obținerii acelei stări de spirit, a acelui sentiment fundamental ce străbate toate civilizațiile. Toate cîntecele poartă aceeași vibrație."

Textele nu sînt recitate sau vorbite, ci parcă psalmodiate, Corul intervine ca în ceremonialurile africane sau ca într-o liturghie. Lucrînd cu actori și cu studenți de la Teatrul "Podul" al Casei Studenților (condus de Cătălin Naum), Andrei Șerban argumentează: "Se știe că riturile lui Dionysos reprezintă prima expresie a teatrului. Ele erau oficiate de cor. Făcînd parte din cor, faceți parte din cercul mistic al celor aleși, care se adresau divinității. Corul reprezintă elementul cel mai important, cel care exprimă fluviul subteran al vieții". Americanul Bill Ruyle, colaborator al lui Andrei Șerban la realizarea variantei de la Teatrul "La Mama", precizează în repetiții speciale ritmurile corului și intervențiile instrumentiștilor. Materialul este diferit de cel american: "Românii vin cu o altă istorie muzicală a limbii lor, cu alte tradiții. Entuziasmul lor este minunat, talentul lor, deosebit. M-a impresionat concentrarea lor".

Sonoritățile instrumentelor, ample și foarte diverse, sînt îndelung cizelate; prin glissando sau crescendo se comentează, punîndu-se în valoare conținuturile emoționale ale cuvintelor; "muzica sufletului" modelează gesturile, mișcările, ritmează acțiunea. În Medeea, coloana sonoră are o funcție determinantă în sugerarea atmosferei întunecate, de mormînt. O avalanșă de

sunete menite a marca furtuna din sufletul eroinei întîmpină publicul. Timpanul sporește încrîncenarea înfruntării între Jason și Medeea, ferăstrăul cu arcuș subliniază lamentoul după sacrificarea copiilor. Bongosurile punctează intrările corului, iar contrabasul amplifică misterul, reliefînd momentele de liniște. Bătălia sonoră din Troienele, dominată de percuție, este pregătită minuțios. Instrumentiștii trebuie să susțină alternativ entuziasmul și agresivitatea bărbaților, disperarea și panica femeilor. Triangiul, flautul, clopoței vor aduce un element de suavitate. O prezență insolită, "toba vorbitoare", de origine africană, îl implică în evenimente pe instrumentistul Lucian Maxim.

În Electra, sunetele vor fi monocolore, mai aproape de voci, mai delicate, menite a deschide drumul spre lumină și împăcare. Ele se vor interfera cu izbucnirile de un patetism rece însoțind uciderea Clitemnestrei și a lui Egist, precum și cu semnalele neliniștitoare ale gongului, ca ecou al destinului implacabil.

În repetate rînduri, Andrei Șerban intervine, dorind din partea instrumentiștilor un plus de implicare, de elan. Muzica lor trebuie să nască energie și emoție, Sublimînd sau violentînd trăirile actorilor și ale spectatorilor.

Actorul, instrument fizic și exponent spiritual al spectacolului. Regizorul acordă tuturor interpreților atenție egală. Și afecțiune. În ridicarea reprezentației, comunicarea de grup e hotărîtoare. Distribuțiile sînt duble și chiar triple. Pentru Andrei Șerban este o modalitate de a-i împiedica pe actor să se manierizeze, schimbarea partenerilor în repetiții și în spectacol obligîndu-l la inventivitate și la reacții proaspete. Faptul are și un efect pedagogic, devenind mobilizator în competiție. Totodată se stabilește o relație de colaborare nobilă între actori. Asistăm la o extraordinară bucurie a împărtășirii descoperirilor.

Maia Morgenstern, protagonistă în Medeea, alături de Leopoldina Bălănuță și de Olga Delia Mateescu, remarcă originalitatea metodei: "Este ca și cum am naște toate trei același copil". Andrei Șerban cere ca toți actorii să asiste la repetițiile celorlalți. "O repetiție bună generează un fior care se transmite. O energie pozitivă naturală. Din repetițiile bune se cîștigă respect pentru munca celorlalți și totodată încredere în tine însuți; capeți argumente că ești pe calea cea bună".

Inițiere tehnică. Sunetele rostite de actorii americani, înregistrate pe bandă, de multe ori nu par produse de o voce umană. Evoluînd între șoaptă și strigăt de o intensitate paroxistică, violente sau suave, înfiorează. Un astfel de teatru - e convingerea tuturor - solicită o perioadă de inițiere tehnică. Ea are loc, timp de două luni, în compania a două echipiere din trupa "La Mama", protagoniste în varianta americană, Priscilla Smith și Valois Mickens.

Actorii învață să-și stăpînească vocea, să rostească la intensitatea la care se cere, fără să-și vatăme corzile vocale. Ei deprind o disciplină a respirației de tip asiatic, fac exerciții de yoga pentru concentrare și relaxare. Pînă ajung la echilibru, interpreții trec printr-o fază de acomodare, cu momente de contradicție, de negare, de refuz. Bagajul mijloacelor de expresie obișnuite nu mai este operant. Omogenizarea colectivului, foarte diferențiat ca experiență teatrală și ca valoare artistică, presupune un efort uriaș. Dar, atît pentru cei proaspăt veniți în trupă prin concurs și pentru studenții de la "Podul", cît și pentru actorii familiarizați cu teatrul clasic tradițional, drumul deschis de Andrei Șerban este deopotrivă de anevoios. Pentru cîțiva - Leopoldina Bălănuță (care are experiența Matcăi și a recitalurilor de poezie), Ovidiu Iuliu Moldovan (care a lucrat cu Radu Penciulescu și cu Aureliu Manea și a fost preocupat de valențele muzicale ale cuvîntului în recitaluri de poezie și muzică), Carmen Galin (care a mai colaborat cu Andrei Șerban) - Trilogia reprezintă împlinirea unor aspirații.

Limbajul vocal. Priscilla Smith și Valois Mickens se opresc împreună cu actorii asupra pauzelor, intonațiilor, inflexiunilor, accentelor sau silabelor, pentru a le detecta muzicalitatea și sensul ascuns. Muncă nesfîrșită și istovitoare ca să se evite tirania sensului celui mai la îndemînă și rutina unei scheme ritmice. Revelații se produc de ambele părți. Elevii ajung curînd la convingerea că "este unica limbă în care pot face tragedie antică" (Fiorina Cercel). Profesoarele pleacă și ele îmbogățite de această experiență: "M-am simțit mișcată de felul cum am ajuns eu însămi la înțelegerea conștientă; actorii români au adus cu ei un imens material pe care nu-l cunoscusem, lucruri care mi-au circulat în subconștient și care acum, cînd a trebuit să le împărtășesc, mi s-au limpezit în minte" (Priscilla Smith). Lucrul pe scenă, de astă dată cu Andrei Șerban, limpezește, dar și complică. Se nasc noi obstacole, noi rezistențe se cer depășite. Energia este cuvîntul magic, leit-motivul indicațiilor sale. Dorește o participare lăuntrică totală, să se repete la incandescența spectacolului cu public. Sunetele emise de actori trebuie să producă efecte fizice. "Sînt sunete-cheie, multe la limită. Trebuie exercitat un control extraordinar asupra producerii lor. Pe de altă parte, controlul e ceva rece, în timp ce se cere o prezență emotivă continuă. Deci, trebuie dozat acest raport rece-fierbinte, după exemplul actorilor lui Ingmar Bergman". Neliniștile dispar, interpreții reușesc să atingă culmi de virtuozitate în "bătălia vocală" din Troienele, precum și în rostirea replicilor pe inspirație (și nu pe expirație - cum e normal) în scena teribilă cînd Medeea se pregătește să-și ucidă copiii.

Limbajul gestual. Chipul regizorului este imobil, expresia concentrată, buzele strînse. Nu gesticulează, dar fiecare celulă a trupului este în alertă, încordată. Brusc fața i se animă, pare a unui mim ce hiperbolizează trăirile interpreților. Pupilele încep să se rotească, căutînd febril, în scenele care se succed, imaginea ideală a personajului. Sînt clipe de verificare a autenticității create de actor. Ființa histrionului îl inspiră, îl stimulează fantezia în găsirea unor noi soluții. Andrei Șerban teoretizează puțin; spirit ludic, face demonstrații practice interpretînd fiecare rol. Impresionează mobilitatea, vitalitatea extraordinară și libertatea imaginativă în compunerea semnelor teatrale. Știe să înfrunte o materie rebelă și sensibilă - corpul interpretului. Practică o maieutică specială, "desface" blocajele psihice și fizice. Actorii par uimiți de propriile lor posibilități. "După repetiții sînt epuizată, dar ating o stare de imponderabilitate, de plutire, care parcă anulează legea gravitației" - mărturisește Leopoldina Bălănuță. Carmen Ionescu, interpreta Elenei, reușește să-și poarte goliciunea trupului în modul cel mai firesc: "Paradoxal, am ajuns să o simt ca pe un fel de costum. Mă simt bine în rol".

În spectacol, sunetul are un raport complex cu mișcarea. Tensiunea nu vine din conflictul psihologic, din confruntarea cuvintelor, ci din conflictul fizic concret. El este înscris în mișcări, în prezența sau absența lor. Acest lucru conferă celui mai mic gest un relief deosebit, transformă o mișcare infinitesimală într-un eveniment. Actorul este pus în confruntare nu numai cu textul, dar și cu spațiul pe care trebuie să-l teatralizeze.

Interpreții sînt familiarizați de Priscilla Smith și Valois Mickens cu exerciții speciale de mers din teatrul japonez, pentru a-și cunoaște disponibilitățile corporale, energia pe care o eliberează cu fiecare acțiune. În cele trei spectacole, Andrei Șerban construiește mișcarea pe ritmuri diferite. În atmostera de magie neagră și de hipnoză a Medeei, la lumina luminărilor, orice umbră, orice pîlpîire capătă proporții. Aici totul va fi extrem de interiorizat. "Simți suferința din priviri, din voce, dar nu te miști. Ești o forță a staticului" - spune regizorul. În Troienele, el creează o adevărată simfonie coregrafică, în care ține permanent seama de un element perturbator, neprevăzut: publicul. Șerban lucrează cu actorii pentu a-i deprinde să-i controleze, să-i stăpînească, "astfel încît să nu se producă la un moment dat panică adevărată". Spațiile vaste din Electra, lumina puternică, cer

alt tip de concentrare, o armonie gestuală. În acest sens, directorul de scenă se exprimă plastic: "Trupul în mișcare poartă sunetul ca pe o torță". Totul este hieratic, solemn, majestuos. Andrei Șerban elaborează un grafism corporal în care "gesturile par încete pe dinafară, dar sînt luți pe dinăuntru". Mișcarea capătă o excepțională expresivitate în relație cu tăcerea. Stările difuze, obsesiile, subconștientul dobîndesc materialitate, tensionînd relațiile dintre personaje. Astfel, Creusa devine o prezență mută, dar amenințătoare, între Jason și Medeea.

Agamemnon, învesmîntat în negru, umbră din lumea neființei, conduce evenimentele în Electra. Plasticitatea mișcării este reliefată și de combinarea tăcerii cu nemișcarea. În acest sens, directorul de scenă consideră drept momentul cel mai important pauza dinaintea îmbarcării femeilor pe corăbiile grecești. "O pauză rituală. Este momentul sfînt în care femeile își transmit una alteia un mesaj secret: taina acelui lucru nu le poate fi luat de bărbații greci". Spiritul Trolei.

Violența expresiei în forme ritualice. Caracteristice spectacolelor lui Andrei Șerban, indiferent de stilul fiecăruia dintre ele, sînt bogăția de imagini, asociațiile șocante, vizualitatea explozivă. Și în Trilogie, violența interioară, trăirea paroxistică se traduc prin "cruzimea" imaginii - în sensul utopiei teatrale a lui Antonin Artaud. Andrei Șerban cultivă deliberat în repetiții, în rezolvarea secvențelor, o stare de pericol. Sînt ridicate sistematic obstacole care amplifică emoția și participarea actorului și a spectatorului. În Medeea se joacă în semiobscuritate; un moment dezlănțuit al corului, cu multă mișcare, are loc într-o beznă aproape totală, în care pîlpîie din cînd în cînd o luminiță.

În Troienele, jocul este acrobatic, uneori cu escaladări foarte dificile pe o platformă în pantă. Goliciunea, degradarea fizică reprezintă de asemenea modalități de a face corpul uman să apară ca obiect teatral expresiv, pentru a-i marca importanța și caracterul vădit carnal. La primul "șnur" în sală al Medeei (5 septembrie), Andrei Șerban precizează: "Așa trebuie să fie teatrul, întotdeauna, să-ți dea senzația că mergi pe sîrmă". Regizorul cultivă surpriza și șocul senzorial nu de dragul efectelor epidermice, ci pentru a provoca în colaboratorii săi și în public o tensiune spirituală. Teatrul este o posibilitate de a te elibera de neliniște, dar și de a crea lumi noi, vitale. Scena e un loc de căutare și de regăsire. De aceea, violența expresiei trebuie să îmbrace forme ritualice. La ultimele "șnururi" ale trilogiei, înainte de premieră, directorul de scenă cere trecerea de la trăirea subiectivă la obiectivizare. Interpretul, după ce a ajuns la personaj, trebuie să depășească starea de incandescență, accedînd la contemplație. Șerban invocă transcendența actului teatral, care-i dă măreție, necesitatea de a recupera caracterul religios originar al tragediei antice: "O altă valoare pe care o reprezintă trilogia vine din aceea că mă simt înnobilat de posibilitatea de a reproduce, de a atinge un sunet care a mai fost produs de un semen al meu, acum două mii de ani.

E un sunet care îmi deschide un orizont spre o altă lumină. Nu e un sunet care exprimă o suferință umană, a mea personală, e un sunet-oglindă, o re-editare a experienței umanității".

Revoluția adusă în teatrul românesc de repetițiile și spectacolele cu Medeea-Troienele-Electra în regia lui Andrei Șerban are o dublă semnificație. Asistăm la un fenomen de sincronizare cu cele mai importante direcții din spectacologia mondială și în același timp la o recuperare a tradiției pe prima scenă a țării, în sensul în care înaintașii vedeau rolul Naționalului - acela de înainte-mergător al culturii românești.

LUDMILA PATLANJOGLU

Tensionat, dramatic, convertind teama în ură și neputința în violență, Iason interpretat de OVIDIU IULIU MOLDOVAN poartă cu deznădăjduită demnitate stigmatul vinei tragice și aura martiriului ispășirii; precizia compoziției actoricești e dată de aparenta imprecizie a detaliilor, ordinea se încheagă din voită, expresivă dezordine. (C.D.)

Beatrice Bleonț în "Troienele"

O TRILOGIE ANTICĂ

TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI • DATA PREMIEREI: 12 SEPTEMBRIE 1990 • REGIA: ANDREI ȘERBAN • DECORUL: DAN JITIANU, LUCU ANDREESCU • COSTUMELE: DOINA LEVINȚA • MUZICA: LIZ SWADOS.

Medeea **după Euripide și Seneca • Distribuția: Leopoldina Bălănuță, Maia Morgenstern, Olga Delia Mateescu (Medeea), Ovidiu Iuliu Moldovan, Mircea Rusu, Alexandru Georgescu (Jason), Maria Filimon, Simona Bondoc (Doica), Tatiana Constantin, Beatrice Bleonț, Iuliana Moise (Creusa), Matei Gheorghiu, Alexandru Bindea, Grigore Nagacevschi (Tutorele), Vasile Filipescu, Eugen Cristea, Alexandru Hasnaș (Egeus și Mesagerul), Camelia Georgescu, Andreea Vînătoru, Andra Alexandru, Anamaria Sileanu, Gabriel Georgescu (Copiii Medeei). Corul masculin (din Seneca): Grigore Nagacevschi și studenții Mihai Călin, Silviu Geamănu, Lucian Ifrim, Eugen Leahu, Liviu Lucaci, Victor Morar, Radu Minculescu, Răzvan Săvescu, Gabriel Spahiu, Dragoș Stamate, Felix Totolici. Corul feminin (din Euripide): Aristița Diamandi și studentele Leonora Dragomir, Anca Hertea, Elena Iofcea, Ioana Macarie, Brîndușa Mircea, Ada Navrot, Manuela Neica, Mihaela Sîrbu, Cristina Stoica. Muzicieni: Lucian Ștefan Maxim, Cornel Gabor (Percuție).**

Troienele, **adaptare liberă după Euripide • Distribuția: Ileana Stana Ionescu, Ioana Bulcă (Hecuba), Raluca Penu, Tatiana Constantin (Cassandra, Polixena), Silvia Năstase, Ecaterina Nazare, Liliana Hodorogea-Drăgușanu (Andromaca), Carmen Ionescu, Iuliana Moise (Elena), Dan Puric, Vasile Filipescu (Achille), Claudiu Istodor (Achille, Păzitorul Elenei), Alexandru Bindea (Păzitorul Elenei), Simona Mălcănescu, Maria Filimon (Athena), copilul Gabriel Georgescu (Astianax). Dansul fetei înecate: Beatrice Bleonț, Iuliana Moise. Corul: toți actorii din distribuție și Catița Ispas, Claudiu Bleonț, Adrian Drăgușin, Grigore Nagacevschi, studenții Teatrului "Podul". Muzicieni: Maria Simion, Monica Teodorescu (flaut), Lucian Ștefan Maxim, Cornel Gabor, Eugen Cristea (percuție), Cristian Ganicenko (trombon).**

Electra **după Sofocle și Euripide • Distribuția: Carmen Galin, Ana Ciontea (Electra), Claudiu Bleonț, Mircea Anca (Oreste), Florina Cercel, Ilinca Tomoroveanu, Adela Mărculescu (Clitemnestra), Costel Constantin, Andrei Finți (Egist), Simona Măicănescu, Cerasela Stan (Chrisotemis), Constantin Dinulescu, Mihai Niculescu, Al. Hasnaș (Pedagogos), Andrei Ionescu (Pedagogos, Pribeagul, Agamemnon), Claudiu Istodor (Agamemnon, Pilades, Pribeagul), Vasile Filipescu, Dan Puric (Pilades, Pribeagul), Camelia Georgescu, Anamaria Chiriță, Andra Alexandru, Anamaria Sileanu (Antigona). Corul: Aristița Diamandi și studentele: Leonora Dragomir, Anca Hertea, Elena Iofcea, Ioana Macarie, Brîndușa Mircea, Ada Navrot, Manuela Neica, Mihaela Sîrbu, Cristina Stoica. Muzicieni: același din** Troienele.

CINE ARE NEVOIE DE TEATRU?

• Data premierei: 5 octombrie 1990 •. Traducerea: Beatrice Staicu • Regia: Andrei Serban • Decorul: Andrei Both • Costumele: Stefania Cenean • Distributia: Gheorghe Cozorici, George Motoi (Arthur Phillip), Constantin Dinulescu (Arthur Phillip, Harry Brewer), Costel Constantin (Robbie Ross, Ketch Freeman), Andrei Finti (Robbie Ross), Claudiu Istodor (David Collins, Jemmy Campbell), Traian Stănescu (Watkin Tench, Negrul César), George Oancea (David Collins, Watkin Tench), Matei Gheorghiu (Watkin Tench), Alexandru Bindea (Jemmy Campbell, John Arscott, John Wisehammer), Bogdan Musatescu (Jemmy Campbell), Alfred Demetriu (Reverendul Johnson), Rodica Popescu-Bitănescu (Reverendul Johnson, Dabby Bryant), Emil Muresan (George Johnston), Viviana Alivizache (George Johnston, Duckling Smith), Cerasela Stan (George Johnston, Duckling Smith, Meg Long), Gheorghe Sirbu (Will Dawes), Maia Morgenstern (Will Dawes, Liz Morden, Meg Long), Ecaterina Nazare (Will Dawes, Liz Morden), Ileana Iordache (William Faddy, Meg Long), Cecilia Birbora (William Faddy, Mary Brenham), Claudiu Bleont, Mircea Rusu (Ralph Clark), Mircea Albulescu (Harry Brewer, John Arscott), Mircea Anca (Harry Brewer), Simona Măicănescu, Iuliana Moise (Aborigenul), Răducu Itcus (John Arscott, Negrul César), Alexandru Georgescu (Ketch Freeman), Gheorghe Dinică (David Collins, Robert Sideway), Valentin Mihali (Robert Sideway, David Collins), Dan Puric (John Wisehammer), Ana Ciontea, Raluca Penu (Mary Brenham), Florina Cercel, Tamara Cretulescu (Dabby Bryant), Magdalena Cernat (Liz Morden), Carmen Ionescu, Tatiana Constantin (Duckling Smith).

Alexandru Georgescu în "Cine are nevoie de teatru?"

AUDITIA

• Data premierei: 8 octombrie 1990 • Cu: Mircea Anca, Alexandru Bindea, Cecilia Birbora, Claudiu Bleont, Ana Ciontea, Tatiana Constantin, Maria Filimon, Vasile Filipescu, Liliana Hodorogea, Carmen Ionescu, Claudiu Istodor, Simona Măicănescu, Valentin Mihali, Iuliana Moise, Maia Morgenstern, Ecaterina Nazare, Raluca Penu, Dan Puric, Mircea Rusu, Cerasela Stan.

ANA CIONTEA (Electra) și CLAUDIU BLEONȚ (Oreste) au misiunea scenică - deloc simplă, rezolvată însă cu expresivă eleganță - de a smulge personajele tragediei de sub semnul tenebrei și a le înălța, prin penitență, spre tărîmul purificator al luminii. (C.D.)

starea de grație

Înainte, mult înainte de a fi o premieră a Teatrului Național din București, Trilogia lui Andrei Șerban a fost o legendă. Legenda unui succes strălucit al unui regizor român pe scenele lumii, despre care se vorbea cu atît mai mult cu cît se putea vorbi doar în șoaptă; legenda unui spectacol modern, elevat și șocant totodată; legenda unui limbaj scenic deosebit, rod al colaborării lui Andrei Șerban cu un artist, el însuși o legendă pentru noi - Peter Brook. Interesul deosebit cu care a fost așteptată premiera Naționalului de către publicul român era nuanțată - de ce să nu recunoaștem? - de un dram de neîncredere. Va fi spectacolul la înălțimea propriei faime? Dar noi, vom fi la înălțimea spectacolului? Se va înțelege? Nu se va înțelege? Cum se vor descurca spectatorii care nu cunosc greaca și latina (cîți dintre noi le mai cunosc?), cei care nu au citit sau au uitat de mult textele? Vor reuși actorii să se afle la largul lor jucînd un teatru de un tip neabordat pînă acum? Reunirea în spectacol a unor generații diferite de interpreți nu va crea dezechilibre?

După primele cinci minute de spectacol, întrebările s-au risipit, însă, pentru că fiecare dintre probleme se dovedea falsă. Temerea iscată de rostirea în greacă sau latină, de exemplu, cel mai des și poate cel mai îndreptățit formulată, s-a spulberat imediat constatînd că, în viziunea lui Andrei Șerban, nu povestea este importantă în Medeea, Troienele sau în Electra, nu peripeția interesează, nu despre personaje și întîmplări e vorba ci despre viață, moarte, dragoste, ură, sacrificiu, răzbunare, păcat, ispășire. E neesențial, deci, să cunoști greaca și latina pentru că marile sentimente, noțiunile fundamentale în jurul cărora se compune întreaga lume de idei, senzații, trăiri, emoții a spectacolului nu trebuie și nici nu pot fi tălmăcite. Ele se cer nu cunoscute ci re-cunoscute, izvorăsc dintr-o experiență a omenirii deci și a fiecărula dintre noi, sînt începutul și sfîrșitul, întunericul și lumina fiecărei existențe.

Neesențială devine și cunoașterea textului tragediilor pentru că spectacolul nu e interesat de stabilirea unor biografii, de trasarea unor destine, ci de situarea pe o dimensiune spirituală, senzorială, afectivă. Actori și spectatori participă împreună la un ritual cunoscut și veșnic necunoscut, vechi de cînd lumea și de-a pururi descoperit. Este, într-un fel, ca la slujba de înmormîntare sau de nuntă. Toți le cunoaștem deși nu le-am învățat și nici unul dintre noi, simpli mireni, nu le-ar putea "juca" și nici reconstitui singur, în afara spațiului și a momentului cuvenite lor. Totul ține, parcă, de o anume memorie colectivă cu rădăcini și repere destul de încețoșate dar care funcționează fără greș atunci cînd intervine "starea de grație".

În Trilogia lui Andrei Șerban accesul la "starea de grație", pătrunderea în ritual sînt gîndite cu minuțle, comportă o regie proprie subsumată, desigur, concepției regizorale de ansamblu. Spectatorii nu intră în sala de spectacol ci în spectacol, în atmosfera tenebroasă, neliniștitoare a Medeei, în aceea de sufocantă opresiune din Troienele sau de așteptare încordată a ineluctabilului în Electra. El intră călăuziți de actori - mai corect spus, de personaje - ca într-un ceremonial inițiatic, parcurg spații ale tragediei presimțind-o înainte ca aceasta să se declanșeze, se supun altor reguli decît ceie știute pentru că raportul sală-scenă dobîndește noi înțelesuri.

Cheia în care este conceput spectacolul - sau în care l-am receptat - este aceea a emoției, a unei tensiuni interioare de o stranie intensitate, sufocantă adesea, resimțită mereu în alt fel. Comunicarea însăși se stabilește la nivelul acestei emoții purificatoare, al unei senzații de înălțare - înălțarea în suferință, în împlinire și chiar în destrămare ori în abis, dacă ideea (sau cuvîntul) "înălțare" se poate asocia abisului. Asemenea înălțări în abis deznădăjduit de frumoase ni s-au revelat a fi tragedia Medeei sau pedepsirea Elenei de către femeile troiene, povara lucidității disperat-neputincioase a Cassandrei sau drumul lui Oreste spre împlinirea unui destin sălbatic, drum ce cuprinde în sine ispășirea.

Poate că principalul merit al montării este acela de a exemplifica (și nu ne ferim să apelăm la o vorbă uscat-didactică) termeni, noțiuni, chiar reguli ce țin de teoria sau istoria literaturii și păreau sortite a rămîne în bibliografie, achiziții ale studiului nu ale trăirii, ale experienței individuale. Studenți fiind, ne stîrnea un zîmbet zeflemitor formula aristotelianăce definea

Rînd pe rînd patetică şi statuară, izbucnire de patimi şi autoconstrîngere în principii, stăpînă absolută chiar cînd se află în lanţuri, Hecuba imaginată de IOANA BULCĂ (actriţa ne reaminteşte, cu acest rol, vocaţia pentru partituri de forţă) ca element stabilizator, de permanentă regenerare a unei lumi aflate în derivă. (C.D.)

calitatea distinctivă a tragediei: a stîrni "milă şi groază". Nu numai că ne părea emfatic, vetust ca formulare, dar scopul însuşi, declarat ca atare, al actului de creaţie contrazicea exigenţele - ifose? - noastre de intelectuali moderni ultrarafinaţi. Prin acest spectacol, formula ironizată cu delicii a dobîndit o concreteţe neaşteptată dar şi o simplitate, o rotunjime luminoasă a înţelesurilor ce o desparte de litera cărţii, asociind-o pînă la identificare cu aîmburele de adevăr, cu spasmul de durere ori de fericire din care trebuie să se fi născut cîndva orice "literă a cărţii", dacă ea a dăinuit. Există momente în derularea Trilogiei cînd cuvîntul "catharsis", cuvînt- emblemă al tragediei antice despre care am învăţat cu toţii că nu poate fi perfect tradus în nici o limbă modernă, îşi află un conţinut atît de limpede, de la îndemînă încît pare a ne fi fost cunoscut de cînd lumea. Din nou, senzaţia că nu cunoaştem ci re- cunoaştem.

Aminteam de întrebările ce au precedat premiera Trilogiei şi pe care spectacolul le-a şters din mintea noastră. Există însă şi întrebări mai vechi, fără legătură cu acest moment, cărora montarea le-a adus (măcar pentru unii dintre noi) un răspuns. Eram surprinşi, de pildă, că în urmă cu peste două mii de ani, un public needucat asista cu enorm interes la spectacole cu texte considerate azi dificile, la care spectatorii din secolul XX greu umplu sălile. Dificultatea se leagă însă nu de tipul de teatru ci de tipul de receptare. Strănepoţi ai lui Descartes, ni se pare firesc să mergem la un spectacol înarmaţi cu un sistem de raţionamente, de judecăţi, de criterii. Mesajul poate fi transmis însă şi prin şocul emoţional, iar temerea că ar fi astfel distorsionat nu se justifică întotdeauna. Adevărul poate fi şi revelat, nu numai descoperit pe cale raţională; important este să-l afli. "Panem et circenses" - încă o formulă moştenită, pe care o citim adesea fără a zăbovi vreodată asupra înţelesului ei.

Pentru că am amintit de bagajul de judecăţi - poate, uneori, prejudecăţi - care ne însoţeşte întotdeauna în călătoria pe tărîmurile teatrului, ni se pare potrivit să ne referim la momentele Trilogiei în care modalitatea de expresie este şocul vizual. Soluţie extrem de riscantă ("de la sublim la ridicol e doar un pas", să nu uităm), ea se legitimează doar prin excluderea suspiciunii de gratuitate; e, poate, exact diferenţa greu de precizat dar perfect sesizabilă dintre tabloul unui maestru şi reproducerea sa fotografică. Am fost profund tulburaţi, emoţionaţi în aensul cel mai elevat al cuvîntului de imaginea trupului gol, minjit cu noroi, a chipului de femeie batjocorit prin absenţa veşmîntului capilar mai mult decît prin absenţa veşmîntului pur şi simplu. Imaginea constituia un şoc, desigur, dar un şoc de maximă încărcătură artistică (şi exclusiv artistică). Nu era nimic vulgar în scena pedepsirii Elenei, deşi cutezanţa regizorului (ca să nu mai vorbim de admirabila cutezanţă a interpretelor) depăşea cu mult micuţul teribilism al arătării unui sîn gol pe scenă, ce ne-a provocat o mişcare retractilă - vexată, am putea spune - în destul de multe dintre spectacolele acestei stagiuni.

Însemnările cuprinse în aceste pagini au păcătuit adesea prin apelul la cuvinte mari, deci ne mai putem permite unul: înscriem premiera Trilogiei între momentele vieţii noastre artistice, culturale cu drepturi depline la "stampila" Eveniment. Ceea ce nu înseamnă absenţa unor neîmpliniri şi pentru a ne supune tipicului vom menţiona cîteva dintre ele. Prima, în directă legătură cu formula distribuţiilor "interşanjabile", constă în diferenţele pronunţate între reprezentaţii. Nu doar de nivel, dar chiar de echilibru interior, pînă la urmă de aemnificaţie a demersului artistic (un exemplu, cel mai la îndemînă: răvăşitoarea forţă de expresie a interpretării Medeei de către Maia Morgenstern devine dezechilibrantă atunci cînd partener îi este Mircea Rusu, aflat în vădită dificultate de a face faţă curentului de înaltă tensiune degajat de actriţă). S-ar putea reproşa, de asemenea, spectacolului, dilatarea unor momente, ceea ce diminuează impactul asupra spectatorului (dilatare vizibilă mai ales în Troienele, altfel compartiment foarte solid al montării), tentaţia de a stărui asupra elementului vizual (în Electra) riscînd o oarecare rarefiere a substanţei. Sigur că observaţii se mai pot formula, dar toate sînt, pînă la urmă, neesenţiale.

Esenţială e covîrşitoarea forţă de seducţie a montării, prezentă permanent, aproape şi în neîmpliniri, seducţie fără de care teatrul rămîne doar o preocupare printre altele, nu un mod de a trăi. Esenţială e senzaţia de dăruire necondiţionată, credinţa care transpare chiar şi din interpretările cele mai modeste. Esenţial e faptul că spectacolul nu se adresează unei (sau unor) categorii de public ci publicului. Toate acestea şi multe altele ne determină să socotim spectacolul un eveniment.

CRISTINA DUMITRESCU

Însemnările unei actrițe care n-a jucat în spectacolul lui Andrei Șerban

Această trilogie care și-a sărbătorit majoratul a construit un nou edificiu al limbajului teatral. Poți să fii sau să nu fii de acord cu el, poți să-l detești sau să-l contești, dar acest nou și important edificiu își are de acum ramificații și la București.

Patru ore am stat suspendată în spațiu. Timpul dispăruse. Am călătorit în hrubele pămîntului și am găsit Troia. Andrei Șerban, în revenirea lui pe pămîntul românesc, a revoluționat (am proprietatea termenilor folosiți) lumea actorilor. Actorii l-au primit cu dragoste păgînă și toți cei care n-au jucat în spectacolele lui i-au invidiat galben pe cei care au jucat.

Am văzut trei spectacole cu trei distribuții diferite. Am fost la cîteva repetiții. Am fost la conferința de presă. Deci, am observat:

1. Plastica trupului - adică drumul spre libertate. Să fii stăpînul fiecărui mușchi și să folosești fiecare fibră. Să simți cu mușchii, cu pielea, cu-ntreg trupul.

2. Libertatea glasului. Să-l stăpînești, să devină un instrument cu multe posibilități, să captiveze, să fascineze - el - glasul!

3. Cunoașterea ritmurilor lăuntrice ale spectacolului.

4. Participarea emotivă a actorului din primul moment pînă la căderea cortinei, participare la cel mai înalt voltaj.

5. Cunoașterea osaturii spectacolului.

6. Să fii PERSONAJUL.

7. Un lucru demult uitat: dialogul permanent al actorului cu el însuși - cu Eul lui, cea mai bogată sursă de inspirație.

8. Perfecțiunea partiturilor mici, care sînt foarte importante, fiindcă sînt montura de aur a pietrei prețioase.

9. Cosmicitate - a repeta vorbe și gesturi ale unui semen de-al tău, ce-a trăit cu două mii de ani în urmă: undeva, într-o traiectorie spirituală, continuă experiența umanității. Magia teatrului. Spectacolul introduce actorii într-o religie sălbatică, în splendoarea devastatoare a pasiunilor - iubire, ură, gelozie, furie, milă, disperare, răzbunare. Actorii sînt conduși de regizor într-un ritual, în căutarea esenței mitice. Actorii cu care a lucrat au aflat că emoția pe care trebuie s-o transmită spectatorului trebuie să fie inteligentă, că emoția trebuie să fie extremă.

Stările cele mai atroce ale vieții sînt încercate de actori: teama și suferința, disperarea și angoasa, teroarea și cruzimea, bucuria păgînă.

Impresionant, în lucrul lor comun (Andrei Șerban - actorii): regăsirea bucuriei experienței colective.

Era o adevărată magie neagră. Adunați, concentrați, dădeau viață unor vibrații, unor energii, unor semne venite din adîncuri. Concentrați - actori și regizor - pe voința de-a elibera omul.

Repetițiile mi-au dat senzația că am intrat într-un loc în care nu e permisă trecerea oricui. Un moment din Troienele: "Andromaca și sacrificarea copilului ei". Actrița care repetă azi în Andromaca înoată în partitura foarte grea a mamei care trăiește coșmarul uciderii băiatului ei. Eroina, de durere, se sinucide, aruncîndu-se în prăpastie. Cînd a ajuns la acest moment, Andrei Șerban a strigat din sală: "Altă dată! Draga mea, trebuie să simt că te vei arunca în prăpastie, de la primul sunet pe care-l scoți cînd intri în scenă!" A fost o lecție care m-a marcat și pe mine, care eram în sală și care știam mai multe decît tînăra actriță. La altă repetiție a luat cuțitul Medeei și le-a arătat celor trei interprete cum să-l ascundă. Era fascinant și nu mă gîndisem vreodată că se poate juca uciderea prin ascunsul armei.

A fost grozav pentru actorii care au lucrat cu el. Un prieten de-al meu, ce juca în spectacol, mi-a spus: "Mă simt liber și dezlegat de toate. Lucrurile mă lovesc greu, sînt mai puțin vulnerabil în fața lucrurilor trecătoare".

Îmi pare rău că n-am fost printre ei. Ar fi trebuit să am curaj și să intru-n cor. Să uit tot ce știu și s-o iau de la capăt.

RODICA MANDACHE

MĂRTURIA UNUI CETĂȚEAN AL LUMII

Trilogia greacă de la Național bucureștean are următoarele particularități:

1. Textul este rostit în greacă și latină. Alchimica repartiție a textului latin în aluatul cuvintelor grecești merită o analiză separată. În rostogolirea, ca pe spinări de elefant, a atîtor vocale o, i, a, sau a diftongilor io, despărțite între ele de scrîșnetul de pietriș rîșnit al consoanelor, cadența frazelor latine scandate zidește, ici și colo, metereze parcă explicatoare, ori concluzive, meticulozități epurate de patimă și vaiet, capete de acuzare, pledoarii, blesteme cu izul dreptului roman. Cine știe greacă, cine mai știe atîta latină încît să înțeleagă imediat replica? Nimeni, din Europa! Nimeni, din București! N-am înțeles textul! Așadar, iată-ne transformați în blînzi "barbari", care, de vreme ce ne aflam acolo, am fost îngăduiți să asistăm la cîte se întîmplă sub ochii noștri, fără să ni se spună un cuvînt despre cele ce s-au petrecut pînă să ne nimerim în preajmă, tot așa cum nu ni s-a suflat nici o vorbă despre cele ce se spun ACOLO, în țara aceea străină, țara tragediei! Eu, spectatorul din afara TRAGEDIEI, văd CĂ se petrece, văd CUM se petrece, văd CÎT își trăiesc tragedia cei cărora le-a fost destinată, dar MIE, străinul de cuvintele spuse, **nu-mi va fi dat niciodată catharsisul!** Cel mult detectez ENORMUL tragediei care se întîmplă CU EI, ÎNTRE EI și PENTRU EI.

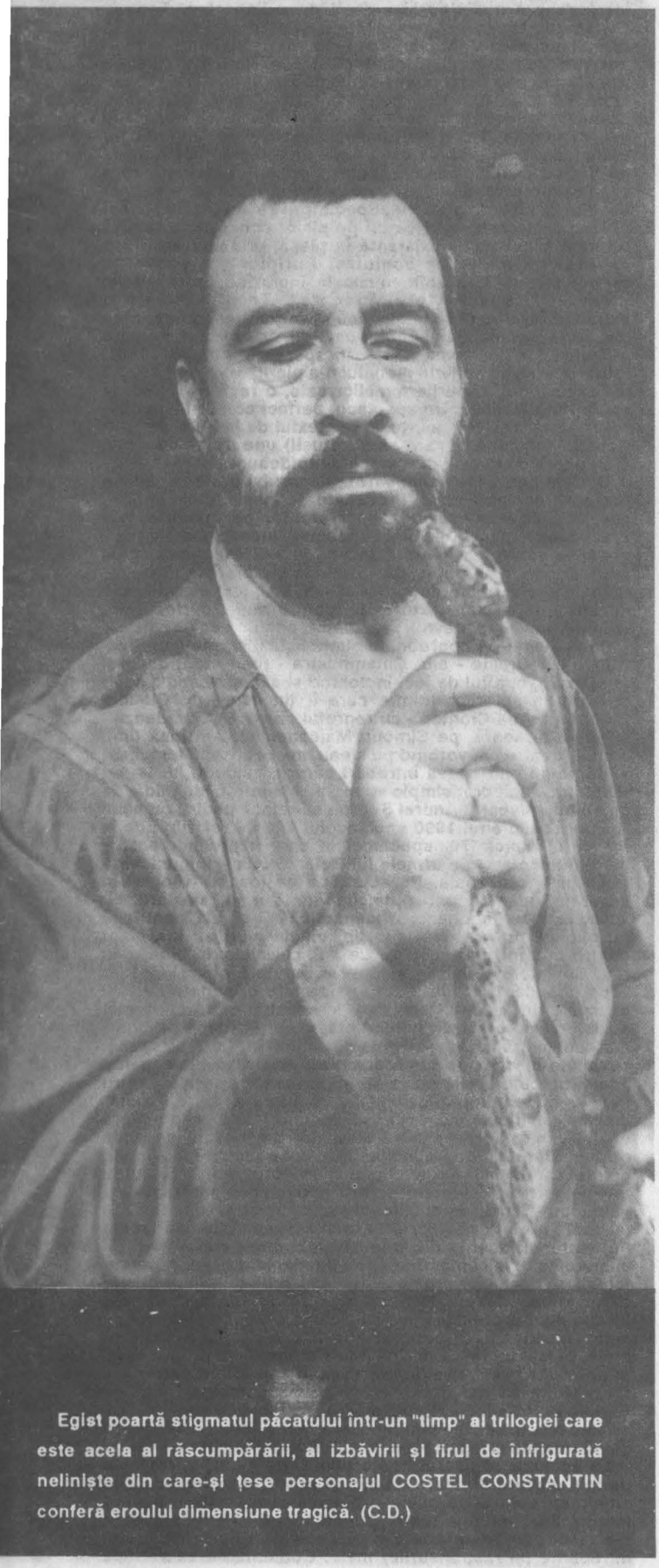
2. Personajele au o semeție, o indiferență și fac o sumedenie de gesturi exotice. Menținătorii ordinii - printre noi, întîmplații trecători prin locul faptelor - ca și implicații în încordarea răspicat neiertătoare a înfruntărilor, au o stranie înclinație de a-și înfășa abominabilele cruzimi în giulgiul unor obligatorii ceremonii care le desparte faptele și hotărîrile de patologicul sadismului, iar cînd fapta este oripilantă, revoltătoare, îi inventează un înțeles adînc, construind în jurul ei un ritual care conferă victimei noblețe, oferindu-i, în același timp, șansa de a-și născoci un privilegiu: privilegiul de a fi nu doar un simplu executat, ci un sacrificat. E un mod de a smulge condamnatului acceptul sentinței și a-i prilejui participarea la propria-i moarte. Aproape totul este aberant de departe față de noi, spectatorii, în mijlocul cărora se vînzolesc destinele; aproape totul este fascinant pentru minte, așa cum aberant și fascinant este și filmul "Shocking Asia". Sub ochii mei de spectator se naște o posibilă religie, o trecută mentalitate, o uitată cultură.

3. Trilogia lui Andrei Șerban se prezintă nu ca o punere în scenă, ci, mai degrabă, ca o reconstituire ori o născocire a lumii în care au putut avea loc acele tragedii.

Poate că un veninos și greu extirpabil sîmbure de sociologism vulgarizator aflat în mintea mea mă îndeamnă să-mi pun, și după ce-am văzut trilogia, întrebarea dacă este și cît este de util acest spectacol. Ce este trilogia greacă montată la Naționalul bucureștean? Un lanț de tragedii petrecute cîndva într-o comunitate umană care azi ar popula cel mult cîteva blocuri din orice cartier al Capitalei. Că sînt capodopere, nu contează. Spectacolul lui Andrei Șerban a eliminat cu bună știință importanța textului pentru a ne face să înțelegem că o dramă, o tragedie poate fi pricepută și dacă se împletește pe tărîmul unei limbi necunoscute. Capodoperele sînt ale anticilor; spectacolul lui Andrei Șerban este mărturia unui Cetățean al Lumii despre ce i-a fost dat să vadă cu ochii minții pe lumea asta la o anume dată istorică inaccesibilă nouă. Textul putea fi oricare. Se putea spune orice. Importante sînt numai cele văzute în fața ochilor. Așadar, erau întrunite toate condițiile ca acest recunoscut pe plan mondial regizor să dorească a face cunoscută întregii lumi tragedia noastră. E vorba de tragedia ieșirii noastre dintr-un lad într-un pustiu - pustiul Libertății! Pentru occidentalii cărora le-ar fi fost prezentată tragedia poporului nostru nu era obligatorie cunoașterea limbii române, așa cum nu le-a fost obligatorie cunoașterea limbii grecești și a limbii latine. Tot așa cum nu le-ar fi fost necesar nici catharsisul. Pentru noi, însă, un spectacol în care să fie dezvăluită tragedia noastră (de care aproape că nu sîntem conștienți) ar fi însemnat o ELIBERARE. O eliberare prin exorcism. Convingerea mea fermă este că, pentru uzul nostru "intern", un astfel de spectacol ar fi fost o adevărată mană cerească! Și cine altul să-l fi pus dacă nu regizorul Andrei Șerban, cel în stare să facă dintr-un întreg Occident șirul de nomazi interesați și captivați de ce se petrece "într-o altă lume"? Convingerea mea fermă este că, pentru uzul nostru "extern", un astfel de spectacol ar fi însemnat deschiderea ochilor celor din Occident neînstare să priceapă de ce noi, românii, ieșiți dintr-un rău la lumina zilei, tot tindem să ne întoarcem de unde am scăpat.

În holul caselor de bilete ale Teatrului Național București, se găsesc afișate pe pereți citate din cronicile pe care publicații de arie mondială le-au găzduit în paginile lor, cu prilejul și despre montarea acestei trilogii. Citatele sînt entuziaste și entuziasmante. Supărarea regizorului Andrei Șerban, provocată de interpelarea mea vizînd necunoașterea dramaturgiei noastre contemporane, mi se pare firească. Cine sînt eu? Dar ceilalți dramaturgi care s-au arătat nedumeriți de indiferența sa față de paginile de dramaturgie scrise aici, în țară? Iaca, niște nimenea! Și are dreptate! Noi nu știm ce înseamnă să fii Cetățean al Lumii! Probabil că dacă am fi izbutit să fim, nu ne-ar fi convenit aplecarea asupra problemelor "locale" născute și coapte ca o bubă aici, în România. Aproape că e obligatoriu, pentru a ajunge un astfel de Cetățean, să ignori mizeria care te-a alungat, dîndu-ți astfel posibilitea să afli ce și cît poți! Care om de cultură a ajuns Cetățean al Lumii rămînînd aici, în țară? Ei, ce-i de făcut? Rămînem îngropați în propriile noastre probleme și neputințe, în propriile noastre limite, impuse de locul nostru de baștină? Ori ne scuturăm de toate și încercăm să ajungem, dacă sîntem în stare, Cetățeni ai Lumii? Căci de a face un spectacol despre tragedia noastră, nici nu poate fi vorba, după cum văz!

PAUL CORNEL CHITIC



Egist poartă stigmatul păcatului într-un "timp" al trilogiei care este acela al răscumpărării, al izbăvirii şi firul de înfrigurată nelinişte din care-şi ţese personajul COSTEL CONSTANTIN conferă eroului dimensiune tragică. (C.D.)

FALSĂ CRONICĂ LA O FALSĂ TETRALOGIE

A scrie despre operele scenice create de Andrei Şerban la Teatrul Naţional nu mi se pare deloc o întreprindere lesnicioasă. De ce? Pentru că, dincolo de caracterul puţin obişnuit al unela dintre ele ("O trilogie antică"), personalitatea însăşi a regizorului a generat atîtea discuţii, conversaţii şi chiar conflicte (autentice sau artificiale) care au depăşit graniţele disputei teoretice, încît faptul de a comenta "pozitiv" sau "negativ" spectacolele sale a devenit, în zilele noastre agitate, un prilej de identificare (ca să nu zic demascare) a vederilor politice şi sociale, mai rar culturale (cum ar fi fost de preferat) ale comentatorului. Ceea ce te obligă, chiar fără să-ţi dai seama, la un atent autocontrol care se poate uşor transforma în autocenzură. Ceea ce ar însemna să ne întoarcem de unde am plecat. Dar asta-i altceva. Esenţial este că în momentul de faţă la conducerea celui mai mare şi mai important teatru din România se află un regizor cu o "cotă" ridicată pe plan mondial (mai ales pe plan american, ceea ce în artă nu e chiar sinonim cu "plan mondial") şi că realizările sale - o vrem sau nu, o vrea sau nu - sînt şi trebuie discutate şi în perspectiva politicii culturale pe care ele o anunţă. Cu atît mai mult cu cît Andrei Şerban a declarat public că (re)vine în ţară hotărît să scoată teatrul românesc din bezna în care l-au cufundat aproape 50 de ani de dictatură etc. Toţi (sau aproape toţi) cei ce văzuseră spectacolele făcute de el în România "pe vremuri" s-au arătat pe deplin convinşi că îşi va ţine promisiunea. Eu nu am apucat să văd nici una din acele montări; nu aveam însă nici un motiv (şi nici o dorinţă) să bănuiesc de subiectivitate un număr atît de mare de oameni, dintre care unul mi-a spus, marcînd ghilimelele de rigoare: Şerban e un regizor în stare să ţină în echilibru "conţinutul" şi "forma" şi să facă spectacole totodată "solide" şi "frumoase". Cu aceste vorbe în minte am asistat succesiv - şi cu stupefacţie crescîndă - la o sumă de "ieşiri" publicistice ale distinsului regizor, la o aproape agasantă reclamă făcută la televiziune (reclamă ce a prins foarte bine la public: "aici se joacă chestia ala cu Andrei Şerban - uuuuuaaah!" a exclamat, trecînd pe lîngă TNB, un tînăr de vreo 17-18 ani imitînd, pentru companionii săi, efigia vizual-sonoră prin care TVR ni l-a întipărit în minte pe regizor în timpul unei repetiţii la "Trilogie"), la o instructivă conferinţă de presă, în fine - la apariţia, pe una dintre laturile clădirii teatrului, a unui afiş pe care scria: "Medeea - povestea unei femei mistuită (sic!) de patima răzbunării; Troienele - învinse, femeile troiene supravieţuiesc prin puterea spiritului lor; Electra - o soră şi un frate îşi înfruntă mama" ş.a.m.d. Trebuie să recunosc că toate acestea erau detalii de natură să modifice îndestul, pentru mine, imaginea solară a omului pe care îl aşteptasem toţi (sau aproape toţi) cu nerăbdare şi bucurie. Am încercat însă şi, cu toată sinceritatea, pot spune că am reuşit (conştient, cel puţin) să înlătur toate aceste reziduuri atunci cînd am intrat la "Trilogie". Mărturisesc chiar că nici nu recitisem înainte piesele de teamă ca nu cumva, sub influenţa propriului meu spectacol mental, să nedreptăţesc în vreun fel ceea ce urma să văd.

"Trilogia antică" şi paharul gol

Pătrund, împreună cu ceilalţi spectatori, în subsolurile înăbuşitoare ale Naţionalului. Sîntem conduşi - cînd nu împinşi, cu mai multă ori mai puţină curtoazie - de tineri îmbrăcaţi în lungi anterie negre, purtînd în mîini lumînări fumegînde. Mă ciocnesc de cineva, şoptim amîndoi odată "pardon!", recunosc alături pe altcineva, ne salutăm, o necunoscută mă apucă brusc de umăr şi, zîmbind stînjenită, îmi explică pe muteşte - era să ating flacăra unei lumînări ţinute prea jos. Îi mulţumesc tot pe muteşte şi deodată realizez, cu un sentiment de vină şi de enervare mocnită, că spectacolul a început de cîteve minute bune şi eu am rămas în afara lui, ca în faţa unei uşi a cărei chei n-o am fiindcă ştiam că dincolo de ea mă aşteaptă cineva. Încerc să recîştig starea de spectator care pentru mine, la teatru, nu înseamnă doar privitor, ci participant - tovarăş, complice, duşman, orice numai asistent "la rece" nu. Zadarnic. Chiar lîngă mine, dar infinit departe, o fată îngînă cuvinte pe care nu le înţeleg dar care sînt (atavismul?) că sînt cuvinte, adică nu sunete oarecare,ci sunete cu un sens, cu un rost.

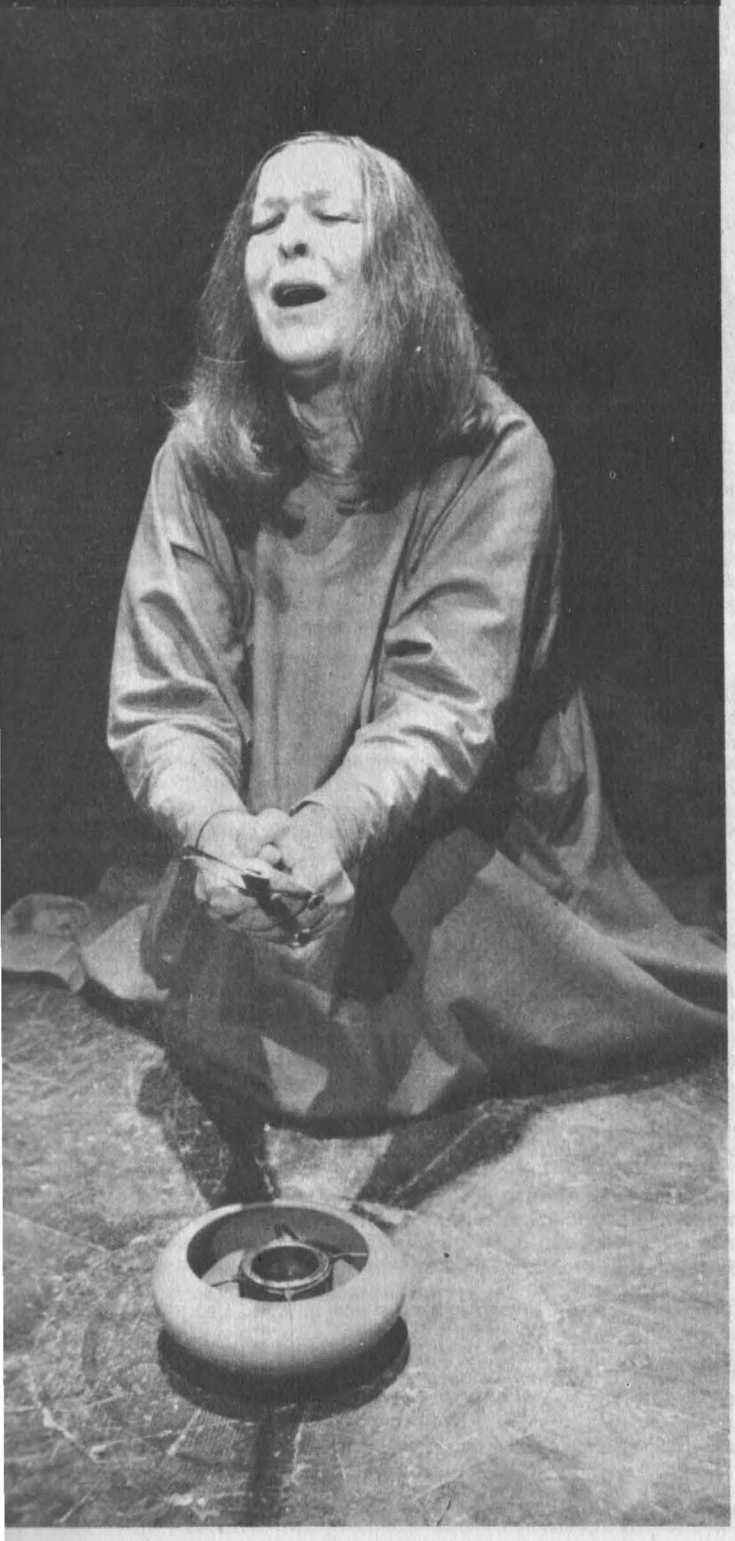
Cineva, odată, le-a înțeles ori le va înțelege. Eu nu; și mă simt ca un musafir poftit cu insistență la o petrecere și uitat pe urmă într-un colț, cu un pahar gol în mînă. Aud (de unde mă aflu nu-mi pot vedea decît vecinii) o voce masculină strigînd ceva, apoi o voce feminină, cineva aleargă emițînd paroxistic sunete-cuvinte de neînțeles. Mă resemnez, studiez pereții, tavanul, coafura unei doamne elegante. O zăresc o clipă pe Simona Bondoc și o admir pentru convingerea cu care pare să sufere pentru ceva (a, sigur, pentru soarta Medeei, e Doica). Dar se petrece o schimbare, ne mișcăm din loc, tinerii în anterie iar ne conduc-împing - în sens invers acum. Ajung fără să știu bine cum în sala Atelier; e întuneric beznă (doar luminările pilpîie) și lumea se înghiontește discret dar hotărît ca să ... apuce un loc. Călcături, "pardon, scuzați-mă", folală. Rămîn în picioare și, brusc, observ - iarăși cu un sentiment de vină - că pe un podium se zbate (de mult, probabil) o femeie cu mîinile prinse în lanțuri; strigă și geme, spune ceva, nu înțeleg ce. Văzavi de ea, pe un alt podium, au apărut un bărbat și o femeie mai tînără. Între timp spectatorii au sfîrșit să se așeze (care pe scaune, care pe jos), dar spectacolul pare că ar fi putut continua oricum, și fără ei (adică fără noi), că oamenii de pe podiumuri n-ar fi fost cu nimic deranjați (dimpotrivă) să strige și să suspine în limba lor neînțeleasă în absența oamenilor din jur. Rămîn un oaspete uitat și admir imparțial costumele și măștile, admir armonia culorilor și precizia mișcărilor corului, admir muzica sublimă a vocilor ce intonează cîntări stranii și totuși vag cunoscute ("asta o fi în stil gregorian?", mă întreb cu teamă că emit - în gînd, dar oricum... - o enormitate), o admir pe Leopoldina Bălănuță care strigă și se zbuciumă fără încetare (în altă seară o admir pe Maia Morgenstern pentru nuanțele de îndoială și patimă pe care cred că i le aud în glas - sau poate i le-am citit pe chip), îl admir pe Ovidiu Iuliu Moldovan pentru imposibilitatea cu care face față imprecațiilor (în altă seară mă gîndesc că Alexandru Georgescu pare timorat de rol și de aceea, poate, strigă puțin prea tare)... "Una peste alta e frumos", îmi zic cu aceeași implicare emoțională cu care constați cît de migălos e desenată o ideogramă chinezească. Aștept să văd rezolvarea finalului (ridicarea Medeei la cer în carul Soarelui, tras de șerpi uriași); sînt dezamăgită: după toată desfășurarea de inventivitate de pînă alci dispariția aproape neobservată a eroinei în beznă micii platforme suspendate deasupra lui Jason îmi pare expediată și lipsită de strălucire, și ... Gata. Spectacolul s-a terminat. "In general a fost o petrecere izbutită" spun, politicos dar sincer, inexistentei gazde, las din mînă paharul gol și ies.

Ajung la Sala Mare, unde se joacă Troienele și Electra. În foaier, un alt tînăr în anteriu ne previne (ca și dincolo, de altfel) că va trebui să-i urmăm pe actori în deplasare - fără să ne mirăm prea mult, se subînțelege - și să ne așezăm doar atunci cînd ni se va spune. Și iar pornim, mai în ritmul propriu, mai împinși ori trași de braț de către un oficiant (senzație, pentru mine cel puțin, extrem de neplăcută), și mergem, în sunet de tobă (sau alt instrument de percuție), și mergem pînă ce ajungem în spatele scenei de care ne desparte cortina de fier. Așteptăm - destul de mult - pînă se adună toată lumea; starea de spectator mă părăsește, din nou, cu totul. (Și nu numai pe mine, din cîte văd și aud în jur...) În sfîrșit, în sunetele unei muzici ce răsună parcă de dincolo de timp (aici, compozitoarea Elisabeth Swados mi s-a părut în mod special inspirată), apar femeile troiene mînate din urmă de soldații ahei. Cortegiul trece printre spectatori, obligați să se ferească din calea lui, așa cum vor fi obligați mai apoi să se întoarcă mereu spre una sau alta dintre pasarelele înalte de lemn pe care se desfășoară unul sau altul dintre episoadele poveștii: bocetul Hecubei, dansul delirant al Cassandrei, lamentația Andromacăi, jertfirea lui Astianax. Deși nu văd bine totul, ideea regizorală și rezolvarea ei concretă mi se par, de astă dată, exemplare. Asistăm la distrugerea cetății, la dispariția unei civilizații. Pentru femeile troiene acesta e sfîrșitul lumii, iar sfîrșitul lumii nu e o întîmplare de contemplat comod, și nici una pe care s-o poți cuprinde, întreagă, dintr-o privire. "Ce păcat că nu se înțeleg și cuvintele!", îmi spun gîndindu-mă că Troienele e una dintre cele mai frumoase piese ale lui Euripide, dar ascultînd cu fascinație concertul perfect orchestrat al vocilor umane și al instrumentelor muzicale, al strigătelor și al șoaptelor. Culorile, sunetele, luminile, mișcările își răspund și se completează, topindu-se toate într-un torent de senzații care îmi dă, pentru o clipă, un fior de emoție. Echipa actoricească funcționează impecabil; în Hecuba, Ioana Bulcă este concentrată, intens dramatică (la altă reprezentație, Ileana Stana Ionescu îmi pare cam exterioară), Ecaterina Nazare, în Andromaca, convinge prin încrîncenare mai degrabă decît prin disperare, Tatiana Constantin realizează o adevărată performanță cinetică în dansul menadic al Cassandrei. Momentul - inventat de regizor - al martirizării Elenei (Carmen Ionescu), ce se transformă sub ochii noștri din simbol al feminității devastatoare într-un biet trup gol și batjocorit, e de o cruzime calculată milimetric și care, dacă ar fi ajuns "să trezească mila și spaima", l-ar fi mulțumit, probabil, și pe Aristotel; nu trece însă de stadiul de oroare. La un moment dat, cortina de fier se deschide și mă îndrept, ca și toți ceilalți, spre scena propriu-zisă unde, pe două laturi, sînt așezate practicabile, în chip de gradene. Spectatorii se îmbulzesc, larăși ghionturi discrete și călcături pe picior concrete. Urmează o lungă secvență (inexistentă în piesă, preluată eventual, ca idee, din Hecuba aceluiași Euripide), o secvență preponderent coregrafic-muzicală incluzînd, între altele, straniul "Dans al fetei înecate". Totul este de o extraordinară frumusețe plastică și sonoră; cruzimea trece treptat în melancolie și apoi, odată cu simbolica îmbarcare a Troienelor pe navele ahee, în speranță - firavă, umilă, totuși speranță: sufletul Ilionului n-a pierit, el va rodi pe alte meleaguri, din trupurile femeilor sale, o rasă nouă, poate mai puțin sălbatică. Un spectacol perfect construit, în care trăiește - chiar dacă neînțeles - și textul de la care a pornit (totuși!) regizorul și care este (totuși!) una dintre cele mai mari opere de poezie dramatică dintotdeauna.

După o pauză de schimbare a decorului urmează ultima parte a trilogiei, Electra. Precedată de inevitabilele îmbrînceli ce însoțesc așezarea spectatorilor pe insuficientele practicabile, povestea binecunoscută începe insolit (personajele apar pe rînd și își declină identitatea, lucru deloc inutil în condițiile date), dar continuă și sfîrșește într-o tonalitate egală, chiar monotonă. Cum, alci, textul covîrșește mizanscena și cum textul este, pentru mine, perfect inteligibil, am timp destul să studiez costumele (create de Doina Levința pe coordonata simbolisticii cromatice: Electra - bleu, Oreste - alb, Clitemnestra - roșu etc.), decorul (mai exact, spațiul de joc, înglobînd și axa mediană a sălii) și evoluția actorilor (dintre care îi țin minte pe Claudiu Bleont, pe Ana Ciontea - cu regretul că vocea o trădează - și, din altă seară, pe Simona Măicănescu). Am însă timp destul (pentru că, vorbind pe șleau, mă plictisesc temeinic) și ca să-mi pun cîteva întrebări cărora, evident, nu le pot răspunde decît prin simple supoziții. Mă întreb, de pildă, de ce a ținut neapărat Andrei Șerban să refacă pentru publicul românesc din anul 1990 spectacolul său de referință de la începutul anilor '70, spectacol în care experimentează - mergînd declarat pe urmele lui Peter Brook - comunicarea (teatrală) nonverbală. Pe scurt, de ce joacă "Trilogia" în această limbă necunoscută, împănată încă, se pare, cu vorbe exotice (japoneze, africane etc.)? Probabil, pentru că nu știe (și nu are cum să știe) cît de mult au însemnat pentru noi, în toți acești 20 de ani, cuvintele. În bine și în rău. Cuvintele golite de sens prin repetare obsesivă de o voce obsedantă, cuvintele transformate în sunete ilare și exasperante, cuvintele pe care le ascultam fără să le mai auzim, ca pe o litanie înnebunitoare într-o limbă străină - mai rău, înstrăinată; și cuvintele rostite - uneori - pe scenă, cuvintele în care descopeream sau voiam să descoperim adevărul, curajul ori măcar o încurajare, cuvintele pentru care se dădeau lupte, deschise și subterane, la "vizionări", cuvintele periculoase, ascunse de actori, la vreo premieră oficială, în faldurile sonore ale celor nevinovate de unde reapăreau triumfătoare la spectacolele obișnuite; cuvintele pentru care oamenii închideau televizorul sau îl comutau "pe bulgari" și cuvintele pentru care veneau la teatru și aplaudau - Iarna, cu mîinile înmănușate, la 4°C în sală. Și mă mai întreb dacă Andrei Șerban s-a gîndit de cîtă vreme nu s-au mai jucat la noi tragicii greci (erau subversivi!) și cîtă vreme de-alci încolo n-or să se mai joace (vor fi nerentabili!) și, deci, cîte promoții de elevi și studenți vor crește ținînd minte despre Medeea, despre Troienele și despre Electra doar propozițiile, ca să zic așa, înscrise pe afișul de care pomeneam, în cel mai bun caz faptul că astea sînt niște piese unde se strigă mult și unde apar priveliști neobișnuite precum o femeie rasă în cap ori un șarpe viu. Cînd ajung să mă întreb și de ce l-a combinat oare pe Euripide cu Seneca și cu Sofocle (sau invers), operațiune oricum nu dintre cele mai recomandabile, îmi dau seama că devin ridicolă și mă opresc.

La aplauze, regizorul apare alături de actori și rostește un mic discurs din care, atunci și acum, reține ideea: dacă altminteri vom avea unele probleme și dificultăți în a ne integra Europei, prin teatru putem socoti că am și început s-o facem. Îmi dau încă o dată seama cît de ridicole sînt întrebările (și răspunsurile) mele. Constatarea se verifică

În interpretarea actriței LEOPOLDINA BĂLĂNUȚĂ, Medeea dobîndește transparența îndurerată a unui simbol, pilduitoarea rotunjime a unui arhetip, farmecul îndepărtat al mitului. (C.D.)



putine zile mai tirziu, cind văd

Cine are nevoie de (acest fel de) teatru?

La conferința de presă din preajma lansării "Trilogiei", Andrei Șerban, anuntind repertoriul de perspectivă al Nationalului, vorbise cu multă căldură despre piesa autoarei nord-americane Timberlake Wertenbaker (montată de el în Statele Unite), piesă al cărei titlu original - Our Country's Good (Pentru binele țării noastre) -, socotit prea pompos pentru gusturile postrevolutionare și, oricum, necomercial, urma să fie schimbat. E o piesă minunată, ne-a spus atunci regizorul, o piesă care completează, de altfel, ideea "Trilogiei": teatrul ca artă menită să înnobileze omul și să-i înlesnească posibilitatea comunicării autentice cu semenii săi.

Adevărat, mi-am zis eu însămi mai tirziu, citind textul în traducerea fluentă și elegantă a lui Beatrice Staicu; nu e o capodoperă, dar e o piesă frumoasă și emotionantă care, deși deloc lipsită de umor, contine un "mesaj" grav și generos totodată, un mesaj foarte important, mai ales acum, pentru noi: teatrul este o forță regeneratoare, civilizatoare și umanizantă. Faptul că fabula e construită pe date autentice (în 1787 deportații englezi în Australia - hoți, tîrfe, escroci - au pregătit și jucat într-adevăr un spectacol cu Ofițerul recrutor de George Farquhar, ceea ce i-a ajutat să suporte mai ușor viața de acolo) face textul și mai emotionant. Probabil, mi-am zis în continuare, Andrei Șerban s-a gîndit la această insolită completare a "Trilogiei" avînd ca model reprezentațiile teatrale eline, în care cele trei tragedii erau urmate, pentru înseninarea spectatorilor, de o dramă satirică; piesa are datele necesare pentru asta.

Odată spectacolul început însă, nu mi-a trebuit prea mult timp ca să constat că mă înșelasem în presupuneri. Pe scena Nationalului, Cine are nevoie de teatru? nu e o dramă satirică, nu e nici măcar o dramă pură și simplă, ci a devenit un soi de comedioară cînd mai licentioasă, cînd mai serioasă, pretext de joacă (mai degrabă decît de joc) pentru actori. Care - cu binecuvîntarea regizorului, putem presupune -își "dau drumul" din plin. În decorul de rafinată simplitate al lui Andrei Both, în costumele agreabile și sugestive concepute de Ștefania Cenean, "trupa tînără" (și provizorie, din cîte am înțeles) a Nationalului și cei cîtiva veterani ne arată tot ce știu ei să facă: joacă aproape tot timpul cu fața la public aruncîndu-i ocheade complice și bezele, introduc replici noi (sau asta s-o fi chemînd improvizație?), coboară în sală și interpelează - astfel zicînd - spectatorii, și asa mai departe. E drept, asta demonstrează aptitudinile lor ludice (nu interpretative), ca și priceperea lui Andrei Șerban (vădită și în "Trilogie") de a crea echipă, dar... Dar, dincolo de cîteva somptuoase imagini scenice și de cîteva recitaluri individuale - Gheorghe Dinică, Ana Ciontea, Alexandru Bindea, Alexandru Georgescu, Mircea Rusu, Florina Cercel, în reprezentația văzută de mine -, din spectacol nu se reține decît jenantele vorbe "fără perdea" (inexistente în traducere) și enervantele "texte" personale (inexistente în piesă), de genul "partial color" sau "eu mă privatizez", care fac efectul unui varieteu de gust îndoielnic, bun să desfunde mahalalele, cum se zice. Este vorba, cred, despre un alt rezultat al aceleiași cauze: regizorul nu a sesizat ponderea pe care au căpătat-o cuvintele pe scena românească și în special pe scena Nationalului. Cu puține și rare excepții, dramaturgie adevărată nu s-a mai jucat aici de mult și din multe pricini; or, să treci brusc de la frazeologie tezistă sau patriotardă la limbajul străzii (eufemistic vorbind) e o experiență dintre cele mai riscante. Și mai neplăcute pentru spectator. Cît despre regizor, pare a nu-și da seama că, îndrumînd interpretii către un joc de complicitate măruntă cu publicul, către asa-zisele "aluzii" la realitatea cotidiană, nu face altceva decît să-i încurajeze, și pe actori, și pe spectatori, să mențină teatrul în zona minoră a "cutiei cu șopîrle", de care au uzat și pînă acum pretinși luptători pe inexistente baricade.

*

Regizorul Luc Bondy spunea într-un interviu: "Nu poți face teatru decît în limba în care visezi". După ce am văzut spectacolele Nationalului îmi doresc - și mai ales îi doresc teatrului - ca Andrei Șerban să aibă, nopți la rînd, un vis în care un tînăr regizor, posesor al unei burse sau al unui contract în străinătate, parcă ar vrea să rămînă acolo de tot sau să nu se mai întoarcă în țară decît peste 20 de ani; dar, pe neașteptate, cineva dinăuntrul lui, din nestiute sau uitate adîncuri, strigă "Nu se poate! Tu trebuie să stai aici! Aici e locul tău!". Strigătul, bineînțeles, e în românește. Și e atît de puternic încît îl poate chiar trezi pe cel care visează.

ALICE GEORGESCU

Ana Ciontea

DEȘTEPTAREA PRIMĂVERII

Naţionalul bucureştean, sub conducerea lui Andrei Şerban, despică marea incertitudinilor noastre (nu numai teatrale) cu mişcări energice, sigure care îndreaptă corabia artei teatrale spre un pămînt al făgăduinţei. După trilogia antică, regizorul Andrei Şerban a oferit publicului premiera piesei lui Timberlake Wertenbaker Cine are nevoie de teatru? (titlul original, Our Country's Good), unde secolul al XVIII-lea devine pretext de regîndire a unor raporturi ale artei cu societatea timpului nostru.

Evident este că acest spectacol conduce spre o stare de spectator pe care, de mai multe luni, o aşteptam. Autoarea piesei a investigat un fapt - voiajul unui grup de delincvenţi, escortat de o forţă militară britanică, spre Australia, în vederea implantărilor coloniale -, a studiat psiho-social (şi prin intermediul argoului) comportamentul ficţional al declasaţilor pentru a ajunge la o formulă stilistică tolerînd atît brutalitatea vieţii deţinuţilor cît şi "colonizarea" prin artă a sufletelor din subterană. Timberlake Wertenbaker este o scriitoare care aici a dublat teatralitatea unei situaţii dramatice cu un anume tezism politic şi social neobstructiv, ci, mai degrabă, regenerator.

Pentru unii dintre spectatori, imagini şi replici din text pot să fi fost un şoc. Dar aceasta e urmarea unei interdicţii la care teatrul a trebuit să se supună ani în şir. Sistemul imagistic al spectacolului joacă şi se joacă intenţionat cu o convenţie teatrală care se instituie într-un plan distinct; spaţiul scenic va cuprinde nu numai scena mare a Naţionalului dar şi sala întreagă, actorii debarcă de pe scena-corabie pentru a acapara sala, loja "oficială", chiar pe unii spectatori (dar numai în scopuri artistice!), iar inscripţiile vizibile în stînga şi în dreapta sus ţin la curent cu mersul acţiunii. Un fel de ziar al deţinuţilor care, după ideea locotenentului-regizor Ralph, vor juca o singură dată piesă **Ofiţerul recrutor** de George Farquhar, el însuşi ofiţer în timpul Restauraţiei.

Alternarea acţiunii pe diferite spaţii scenice, o concepţie rafinată a eclerajului, luminile revelînd adesea natura spirituală a episoadelor dramatic-sentimentale instituie, dincolo de convenţia "teatrului în teatru", senzaţia unui pariu disperat, dar nu o dată comic, al vieţii cu neantul, al destrămării fiinţei cu trezirea spiritului, al unui uman de dincolo de abjecţie. Ceva arghezian pluteşte deasupra acestui pariu unde teatrul ar putea - dar cîtă credinţă şi cîtă utopie este aici! - să readucă la civilizaţie pe dezmoşteniţii soartei.

Plăcerea de a vedea acest spectacol depăşeşte motivaţia unei simple opţiuni. Andrei Şerban spune clar că piesa l-a interesat şi pentru un sentiment reconfortant pe care l-ar putea trezi. Punerea în scenă evocă însă şi un plan secund, unde jocul contextelor pulsează necontenit. Corabia deţinuţilor în drum spre un alt spaţiu şi poate şi un alt timp devine o arcă a oprimaţilor treziţi la o viaţă spirituală prin arta teatrului. Colonizarea, întotdeauna interpretabilă istoriceşte, devine acceptabilă cînd jocul scoate la iveală mituri originare explicînd scenarii ale relaţiei omului cu timpul (ca în **Magicianul** lui John Fowles), dar, prin teatru, dezvoltă un sentimentalism al aceleiaşi relaţii revelînd natura **Intermedierii** pe care Andrei Şerban o pune excelent în prim-plan. Regizorul nu ajunge la un "teatru al cruzimii", chiar dacă o idee a lui Artaud ("a aduce în teatru noţiunea unei vieţi pasionate şi convulsive") îi poate fi martor. Intuind natura aşteptărilor unui public pentru care acum întrebările sînt mai numeroase decît răspunsurile, Andrei Şerban creează, împreună cu Andrei Both (decorul) şi Ştefania Cenean (costumele), o imagine scenică suportabilă a unei lumi fizice detestabile pentru "clasa de mijloc". Citatul cultural (piesa lui Farquhar) stimulează orchestrarea comicului şi a dramei. Interesant e că Farquhar, înclinat prin natură să dea comicului un ton mai apăsat, prin argo sau scene imorale pe atunci, infuzează un sentimentalism atrăgător pentru oamenii din "middle- class".

"Deşteptarea primăverii" care a "sunat" la Naţional odată cu venirea lui Andrei Şerban şi cu realizarea Trilogiei antice cred că dă un răspuns şi prin acest spectacol întrebării din titlul piesei. Cine are nevoie de teatru? Răspunsul e chiar întrebarea. Paradoxal poate, amuzant poate, serios oricum, spectacolul dă de gîndit în privinţa sensului recuperator al teatrului. Chiar dacă unele momente ale sale stau sub semnul unor adaosuri (replici "la zi") străine traducerii realizate cu forţă expresivă de această serioasă cunoscătoare a teatrului şi limbajului său care este Beatrice Staicu.

Actorii care au apărut în prima seară, căci există distribuţii cu permutări de roluri, investesc forţă şi acel indefinibil complex de stări ale ludicului atît de propriu interpretului român. Claudiu Bleonţ, pasionat dar şi melancolic, Gheorghe Dinică jucînd cu o plăcere evidentă, Maia Morgenstern cu o priză perfectă a rolului, Cecilia Bîrboră definind o poezie reală a personajului, comicul exploziv al Rodicăi Popescu-Bitănescu, drama impusă de Mircea Albulescu, serenitatea clarvăzătoare a lui George Motoi, schiţa comică impecabilă a lui Claudiu Istodor impresionează, cum se întîmplă mereu în spectacole în care coeziunea trupei de actori dezvoltă un sentiment al întîlnirii sub semnul teatrului.

Spectacolul Naţionalului, ca şi întreg începutul său de stagiune, risipeşte ceva din norul ameninţător posomorînd viaţa noastră teatrală de pînă acum. Deci, cine are nevoie de teatru?

Mergeţi şi veţi afla!

MARIAN POPESCU

NOI AM AVEA NEVOIE DE TEATRU

Rolul teatrului, zice un personaj de-al dnei Wertenbaker, este să aducă ceva nou. Ei, cu rolul ăsta stăm alci cei mai prost. Piesa pare a fi, în intenţia autoarei, o fabulă despre naşterea unei naţiuni, dintr-un pitoresc sortiment de excluşi, în mizerie, brutalitate şi derută. Numai că textul rostit pe scenă nu se încheagă, ideile sărăcuţe şi obosite nu converg, vorbele ponosite de atîta întrebuinţare nu se mai aud. Atenţia regizorului nu va fi fost desigur reţinută de piedoaria pentru teatru, care şi-a avut avocaţi mai buni, nici de controversa asupra misiei lui, de trezire sau de adormire a vigilenţei, care va rămîne încă multă vreme neîmpăcată. Desigur nu sporadicele cugetări de abecedar, despre libertate sau justiţie, cultură şi civilizaţie, şi nu bietele nume ale lui Socrate sau Platon sau Rousseau vor fi tentat pe regizor. Toate acestea pot mima erudiţia pentru publicul de pe celălalt mal al Oceanului. Alci, chiar şi un curs de alfabetizare pentru dezmoşteniţii Europei ar fi avut nevoie de un plus de coerenţă (sau consecvenţă, în eventualitatea că sînteţi un voliţional). Dacă ni s-ar permite să ne folosim imaginaţia, aşa cum insistent sîntem invitaţi în această seară la Naţional (nu fără temei, se înţelege), ni s-ar părea că motivul dorului de ţară, cel mai bine susţinut în spectacol, este cel care l-a interesat pe regizor, măcar ca punct de plecare. Dar, ca în orice călătorie, punctul de plecare rămîne în urmă. Călătoria noastră este un vis (poate totuşi coşmar?) - se afirmă. Şi se încearcă a argumenta: cu lumină şi culoare, cu epoleţi şi bumbi aurii, cu numere cvasi-coregrafice, cvasi-acrobatice şi cu un pomişor japonez în grădina raiului. Se încearcă şi note suprarealiste (sau mi s-a părut mie), aborigenul-cangur-papagal ne distrage din cînd în cînd atenţia, oricum disponibilă. Incolo însă, ne aflăm la colonia penitenciară. Bice, urlete, lanţuri, spînzurători, mă rog. Abia în final cînd, aşa cum se cuvine, sînt aruncate în luptă toate forţele pentru atacul decisiv, curvele şi borfaşii coloniei apar în alb vaporos şi peruci felliniene, ca-ntr-un vis adevărat, de teatru sau de cinema. Orchestra cîntă, baletul e general, soliştii şi trupa în scenă - e un "tutti". Brava.

Dar încă n-am ajuns la final. Pe tot parcursul ni se oferă cu generozitate porţii, uneori scandalos de mari, de déjà vu. Nici una din idilele, inimiciţiile sau biografiile ilustrînd căi ce duc la pierzanie nu stau în picioare - nu pentru că sînt simplicissim-dickensiene, ci pentru că sînt povestite fără har, iar harul actorilor şi al regizorului nu izbuteşte de data asta să-l suplinească pe al dramaturgului. Actorii n-au cum să pună carne pe cîteva oase răzleţe, să extragă din istorioarele răsuflate care le ţin loc de amintiri sublimul unor icoane ale omenescului terfelit. Spectatorul trebuie ba să rîdă ba să se teamă, să se înduioşeze şi apoi să se indigneze sau mai ştiu eu ce. Şi toate astea din mai nimic. Nu ne supărăm că nu e "vero", aş preciza, ci că nu e "ben trovato". L-am mai văzut pe Andrei Şerban lucrînd pe un text subţire, dar era tricotat strîns. Nu şi alci. Poate că e prea mare sala mare a teatrului. Nu ne îndoim că Naţionalul bucureştean, acest Moloh care timp de decenii a înghiţit actori de talent pentru a-i face pierduţi, va începe să-i scuipe la lumină, în scenă, să ne mai arate ce pot, sau să ne arate ce mai pot. Aşteptăm cu nerăbdare ca, odată acomodat, mult rîvnitul Andrei Şerban să pună la cale spectacole noi-nouţe, numai şi numai pentru noi.

Deocamdată panaceul la care se recurge este împănarea textului, probabil ca principală atracţie, cu o mulţime de aluzii, mai mult sau mai puţin inspirat inserate. Binecunoscute aluzii la cotidianul nostru. Binecunoscute de patruzeci de ani. Să înţelegem de alci că revoluţia ar continua? Sau să înţelegem că ar continua să ni se astupe gura cu "circenses"? Ce să se facă atunci cei ce înţeleg că spiritul care a supravieţuit alci vrea pîine? Sau poate ni se dă o pildă de cum se face teatru la pricopsiţi, unde clientul nostru este stăpînul nostru, poate că ni se traduce întrebarea cine are nevoie de teatru prin cui prodest.

Abandonînd deducţiile în beneficiul constatărilor, nu sînt multe de spus. Montarea aduce cam tot atîtea noutăţi cît textul. Vreo două gesturi deşucheate, făcînd bună companie vorbelor aşijderea, neimpresionînd pe nimenea - la noi strada e mult mai condimentată, de la o vreme cu osebire. Mişcare cel mai adesea neinspirată şi nejustificată, găseliţe clasice, teribilisme antologate. Actorii, în nota lor obişnuită, se luptă după posibilităţi cu partituri debile. Cei care apar în dublu rol nu încearcă să ne păcălească - să nu-l recunoaştem de la o ipostază la alta - şi bine fac că nu încearcă, pentru că oricum n-ar fi reuşit. Nu văd, de pildă, cum ar putea deveni de nerecunoscut Mircea Albulescu, doamne fereşte. Aşa că cel în cauză se concentrează asupra nuanţării personajelor, atît cît se poate în sărăcia datelor şi platitudinea rară a replicilor. De remarcat că distribuirile duble s-au făcut în rolurile de primă mărime şi nu în cele de fundal. Ideea e benefică, versiunea la care mă refer a fost mai strînsă, mai legată, şi, aş zice, mai interiorizată în majoritatea opţiunilor interpretative. Mircea Albulescu îşi împrumută dimensiunile cu egală plauzibilitate celor două personaje, situate oarecum la antipozi. Arscott mănîncă bătaie ca un animal dar uită tot şi e fericit cînd joacă teatru, în vreme ce Brewer nu poate uita că a fost hoţ, la fel ca acela pe care îl spînzură acum - morţii îl bîntuie, îl terorizează. Tot Brewer mai are şi o idilă, la fel de abil susţinută ca şi chestia cu spînzuraţii, aşa că sărmanul actor stă mai tot timpul în scenă, silindu-se din răsputeri să ne menţină interesul. O muncă vrednică de cauze mai demne. Într-o situaţie similară se află Costel Constantin, care joacă doi căi, unul teoretician, altul practician. În maiorul Ross îl recunoaştem pe Costel Constantin aşa cum îl ştim, în timp ce în Freeman îl recunoaştem pe George Constantin, cam tot aşa cum îl ştim. Nu, nu e o greşeală de tipar, semnalăm un fragment de parodie nu prea originală - pe struna altora. Oricum, Ross latră ca un adevărat zbir, clar şi departe văzător, pe cînd Freeman este, în mod just, un gîde blajin, sentimental, plin de civism şi de simţ al datoriei. Ambele personaje au ceva de reproşat femeilor, dar pricina nu ni se dezvăluie (mai bine, ar fi trebuit să mai înghiţim două poveşti din cele răspovestite). În fine, Valentin Mihail, confruntat cu aceeaşi experienţă schizoidă în încarnarea unui ofiţer şi a unui borfaş aflaţi în proximitatea aceleiaşi seri de spectacol, izbuteşte notabila performanţă de a smulge publicului, în rolul bufonului Sideway, cam tot atîtea aplauze cît Gheorghe Dinică în ziua precedentă. Cu un plus considerabil de osteneală, fireşte - nu oricine stîrneşte rîsul la simpla apariţie în scenă.

Partiturile feminine sînt scrise sumar şi jucate gros. Singură Tamara Creţulescu (Dabby Bryant) îşi apropie personajul, e constant cinică, fără alunecări în patetism - dorul de casă nu e la ea o slăbiciune, ci sistemul de coordonate care-i fixează existenţa, îl atestă umanitatea. Forţa ei, derivată din instinct de conservare, e un pandant pentru fragilitatea, neconvingătoare din păcate, a Mariei Brenham, nesigur jucată de Cecilia Bîrbora. Fireşte, această plută a Meduzei (sau arcă a lui Noe?) mai conţine şi alte exemplare, nu insistăm. Reţinem totuşi un fel de Prospero la Curtea Miracolelor (Arthur Phillip), unde lipsa de umor a actorului (George Motoi) are circumstanţe atenuante, şi chiar un Hamlet, omul cu o carte în mînă (Ralph Clark - Claudiu Bleonţ), sfîşiat între slăbiciuni omeneşti şi raţiuni superioare, defulîndu-se înţelepţeşte în joaca printre actori. Pentru a rămîne în nota citatelor, vizată sau nu de autoare, şi pentru a încheia simetric voi zice, alături de un alt personaj al serii, că îl prefer pe Yorick.

DOMINIC NICODIM

Entertainment

Audiția nu este un spectacol. Deci nici ceea ce urmează nu va fi o cronică!

Audiția este o reuniune de familie, familia iubitorilor Teatrului, iar rîndurile de față nu pot fi altceva decît notația reflecțiilor generate de această mai puțin obișnuită întîlnire perpetuă.

Audiția reprezintă timpul trei al experimentului teatral inițiat de Andrei Șerban la Teatrul Național din București. Întîiul obiectiv al Animatorului a fost acela de a duce Actorii (și odată cu ei, Spectatorii) pe culmile tragediei antice, la originea Teatrului - materializarea în actualitate a unei noțiuni uitate: Catharsis. Al doilea obiectiv urmărea (re)deprinderea cu detașarea, cu dez-iluzionarea în manieră brechtiană - dramatizarea a însăși ideii de Teatru. Al treilea obiectiv - iată - a fost a-i obliga pe Actori la jocul vulnerabilității, ei trebuind să-și caute identitatea în stil pirandellian, în absența personajului. Actorul a fost pus în situația de a-și fi sieși Pygmalion. În fața Examinatorului - fie el creator-regizor sau spectator, în orice caz ființă subiectivă. Actorul, ființă unică, este abandonat paradoxurilor creației: obligat la efortul obiectivării și selectivității, marca personalității trebuind să aibă consistența exponențialului, particularul - girul universalului, talentul virtual - potențialitatea confirmării.

Dacă la examenul propriu-zis era de presupus ca partener însuși Examinatorul, acum acest rol revine Spectatorului, căruia i se pretinde complicitate întru spirit ludic. Într-o relație de reciprocitate deplină, au fost aduse la lumină personaje ce sălășluiesc virtual în Actor. Pe de o parte. Pe de altă parte, s-a apelat la actorii existînd virtual în subconștientul Spectatorului.

Concepută sub semnul libertății de creație, această reprezentație are trei parametri esențiali: energia convertită în entuziasm, dragostea adusă la numitorul comun al frumuseții, inteligența evaluată drept calitate estetică. Și libertatea de improvizație funcționează neîngrădit: cuplurile scenice se fac și se desfac, numerele trăiesc, mor și renasc în varii forme de la reprezentație la reprezentație. Prospecția imaginativă ca și voința proiectivă se structurează aleatoriu: mai întîi exerciții de încălzire, de acomodare, apoi prezentarea, cu tatonări de tot hazul, iar în final, invitația la dans - comuniune simbolică: actorii dispărînd pe neobservate, spectatorii rămîn să danseze între ei.

Nu întîmplător s-au păstrat în reprezentație doar probele muzicale (cu o singură excepție excepțională - monologul final Caragiale), dansul și cîntul, elemente artistice plasate între figurativ și nonfigurativ, favorizînd imponderabilitatea histrionică ideală, cît mai departe de prozaismul cotidianului, sporind astfel șansele expresivității. În această mai mult sau mai puțin disimulată confesiune actoricească implicînd decantarea emoției primordiale, odată cu reconectarea la tensiunea examenului propriu-zis, convenția fuzionează cu iluzia.

În dorința de a completa fișele incluse în programul de sală, fișe personale purtînd "Viza pentru Teatrul Național", iată cîteva din nuanțele intensei culori temperamentale.

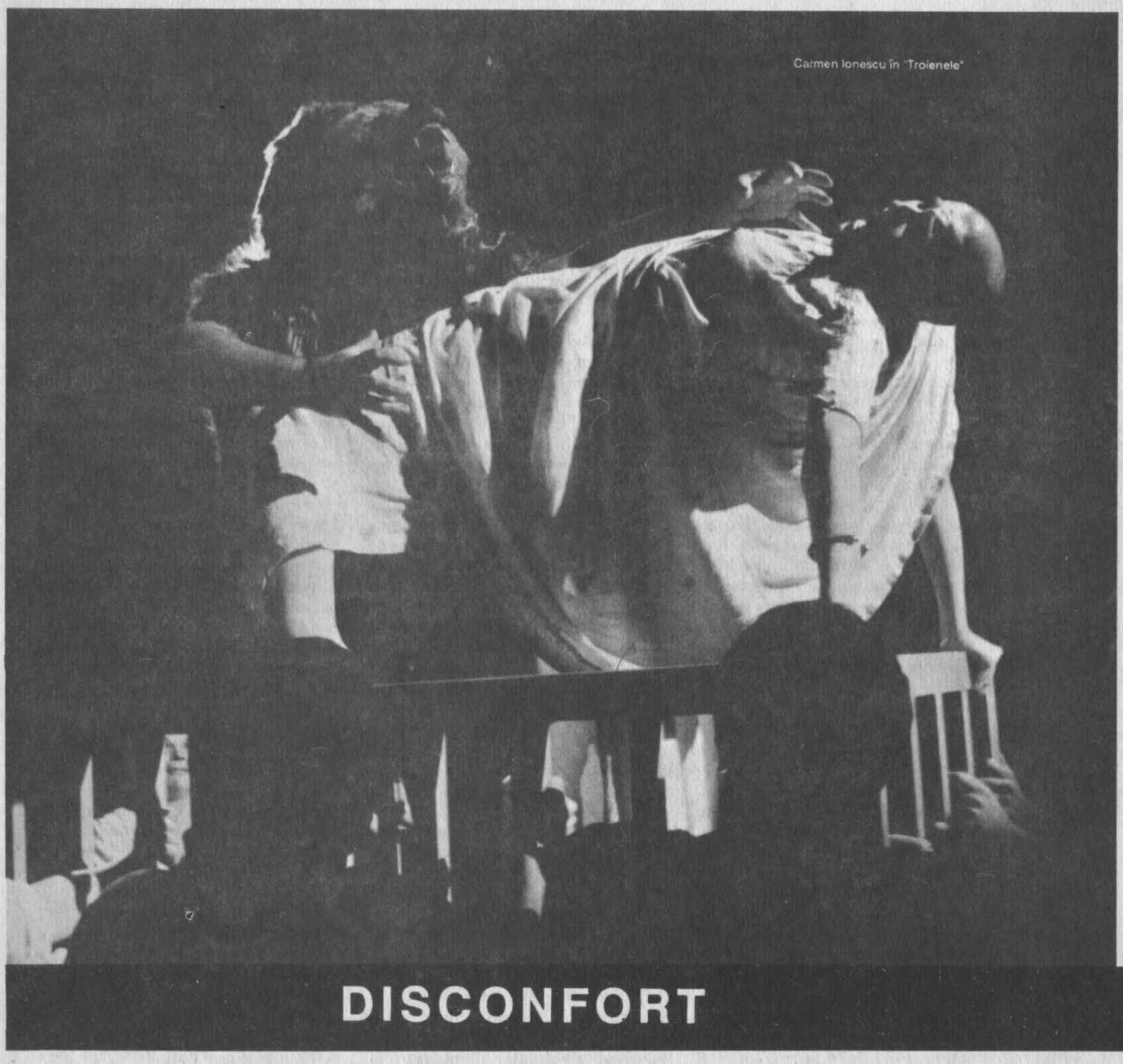
Deși pe partitura unei nostalgii șăgalnice, lui Mircea Anca i se ghicește sensibila, vibratila reflexivitate. Umorist sarcastic, dar și comic liric, Alexandru Bindea știe să-și exploateze cu măsură și rafinament detașarea perplexă în fața stupidității. Ingenua Cecilia Bîrbora se metamorfozează ușor în dulce cochetă. Claudiu Bleonț își susține insolit subtilitatea de gînd prin combustia talentului. Ca întotdeauna, Ana Ciontea își supraveghează pasionalitatea cu ochii minții. Aceeași vitalitate jucăușă, dar și patetică, la Tatiana Constantin. Maria Filimon irumpe pătimaș și totuși riguros. Folosind atuul experienței ca solist de muzică ușoară, Vasile Filipescu. Capabilă să poarte aureola misterului feminin, Liliana Hodorogea. Vigoare și sculpturalitate, incisiva Carmen Ionescu. Cu vocația gestului și frazării de anvergură, Claudiu Istodor e persiflant în respirația tragică și dramatic în tromba comică. Hieratismul rațiunii și flacăra trăirii o caracterizează pe maleabila Simona Măicănescu. Sub pavăza unui insidios surîs, Valentin Mihali, cu a sa jovialitate incomodă. Încă fragilă, dar impetuoasă, Iuliana Moise. Maia Morgenstern - magnetism de vestală, îmbinare de angelic și demonic, luciditate și transă - gama contrastelor. În neliniștită căutare, Ecaterina Nazare își catifelează frusteța. Febrilitate concentrată, licăr de puritate și candoare, dar și o nelămurită anxietate, Raluca Penu. Dan Puric a simțit nevoia să-și materializeze în pantomimă agilitatea spiritului. Fermecătorul Mircea Rusu se avîntă cu succes și în imbroglio. Exaltata Cerasela Stan are aceeași fervoare electrizantă și în forță, și în delicatețe.

Personalitatea artistică se confruntă cu disponibilitatea stilistică, Actorul total aspirînd la idealul grec și elisabetan.

După atingerea performanțelor scontate - premierele O trilogie antică și **Cine are nevoie de teatru?**-, examenul-concurs-competiție din urmă cu doar cîteva luni a fost consfințit și ca inedit entertainment. O demonstrație de reală dezinhibare, de descătușare într-o clipă de maximă intensitate a harului. Nu totdeauna izbutită pe deplin. Urmărindu-le progresele încă de la primii pași în ucenicia profesiei, apreciindu-le disponibilitatea de a se angaja în jocul dificil al perfecționismului, am regretat că nu le poate fi aplaudată și proba de foc a monologului (e drept, susținută direct sau indirect în spectacolele deja aduse la rampă și care le-au reconfirmat capacitățile excepționale). Culisele trebuie să păstreze și ceva din taina miracolului teatral.

Prin revenirea la momentul inițial al acestui experiment de proporții ce viza revigorarea trupei, dar și reconsiderarea menirii Teatrului în genere, s-a închis un ciclu. Viața teatrală reintră în normalitate.

IRINA COROIU



Carmen Ionescu în "Troienele"

DISCONFORT

... Ţi s-a spus de atîtea ori încît ţi-a intrat bine în cap: teatrul e o sărbătoare, ca să-ţi dovedeşti respectul îmbracă-te frumos, pregăteşte-te sufleteşte să te simţi ca şi cum ai fi invitată la castelul prinţului. De ce n-ai crede-o? Eşti dornică de sărbătoare, îţi place să mergi la teatru, să te distrezi şi chiar să şi plîngi un pic, cu condiţia ca piesa să se termine bine. În antract te vei mişca dezinvolt prin foaierul fastuos, luminat a giorno, făcînd schimb de amabilităţi cu alţi invitaţi îţi vei fura din cînd în cînd cu coada ochiului în oglinzile înalte silueta armonioasă, e un eveniment, premiera despre care se vorbeşte atîta...

Cînd colo, te pomeneşti într-un alai care rătăceşte prin coridoarele întunecate ale unui palat în ruină, din loc în loc siluete încremenite lîngă zidul umed îţi luminează calea cu luminări, nu-ţi vei scrînti glezna fiindcă aproape de prag veghează bărbaţi aspri care te apucă energic de mînă şi te trec repede peste locul primejdios, văzîndu-te parcă fără să te vadă - privirea lor dusă îţi dă un fior -, ajungi într-un spaţiu unde vei şedea pe jos, pe o perniţă, la doi paşi de actori, nu pricepi o iotă din text şi totuşi te străduieşti să auzi fiecare silabă, strania melopee te pătrunde pînă-n rărunchi, o porneşti iar şi te trezeşti chiar în sfînta sfintelor, în buzunarul lateral al scenei, actorii trec pe lîngă tine vîrtej, atenţie! să nu te izbească, te ridici pe vîrfuri, încerci să prinzi cît mai mult din ceea ce se întîmplă, acţiunea îşi schimbă mereu locul. te ţii după ea prin mulţime, ce

stare ciudată, un fel de dureroasă fericire, ca un val care te poartă, te rupe din tine însăți, cu toate că ești frîntă de oboseală și de încordare, ba te mai dor și picioarele și te cam la cu frig, data viitoare ai de gînd să-ți pui un pulover și încălțăminte de excursie și o să ai grijă să te plasezi pe latura cealaltă, de acolo perspectiva pare mai generoasă - cum adică, mai vii o dată, vrei să revezi spectacolul?!...

Nu voi continua pe tonul naivității simulate, uzînd de această grațioasă spectatoare ca de o proiecție ideală a categoriei care resimte la maximum contrarierea obișnuințelor. Totuși, cele de mai sus sînt sută la sută adevărate: spectatorul are parte de o bună doză de disconfort, pe care o va resimți desigur diferențiat, în funcție de gradul de familiarizare cu fenomenul teatral și de informația prealabilă, acceptînd-o însă pînă la urmă. Andrei Șerban îl contrazice programatic obișnuințele, începînd cu faptul elementar de a nu-i îngădui să urmărească evenimentele instalat comod în fotoliul rezervat, ci stînd în picioare, ba chiar umblînd destul de mult prin "teritoriile secrete" ale clădirii, și pînă la proba de rezistență - marele pariu al Trilogiei -, aceea de a "decoda" un "mesaj" transmis într-o limbă inaccesibilă. E o experiență complexă, care ne testează deopotrivă, fiecărula dintre noi, disponibilitatea la nou, puterea de concentrare, capacitatea de a primi șocul emoțional și de a-i răspunde spontan și fără prejudecăți.

Miracolul pe care-l trăim este un fel de "ou al lui Columb", căci, într-adevăr, regizorul a făcut o descoperire de o esențială simplitate: ea rezidă în natura relației cu personajele și cu întîmplările. Puținele montări de tragedie antică la care s-au încumetat teatrele românești (mereu mustrate pentru absența lor din repertoriu și mereu eludîndu-le ca pe o fastidioasă obligație) ne deprinseseră să gustăm noblețea verbului, savanta îmbinare dintre monolog și cor, rafinata estetică a austerității; fondul vital, însă, se estompase. De mult nu ne mai gîndeam la Medeea și la Jason, la Clitemnestra și la Egist, la Electra și la Oreste ca la niște făpturi supraumane menite a suporta povara unor suferințe prea omenești, pe care am fi putut să le măsurăm cu măsura trăirilor noastre. Oare desăvîrșirea cuvîntului să fi blocat - straniu paradox! - comunicarea? Andrei Șerban anulează "distanța" aceea contemplativă, cumva protectoare, care ne izola ca un perete de sticlă de lumea piesei. Sîntem prinși în încleștarea Războiului troian ca și cum am fi acolo, în mulțimea tălăzuită de năvala invadatorilor, vedem, auzim și pricepem exact atît cît vede, aude și pricepe orice individ surprins de rostogolirea brutală a tăvălugului istoriei, nu beneficiem de "perspectiva" care filtrează și răcește impresiile, tensiunea conflictului ne la respirația, iată, la doi pași, dezlănțuirea violenței ucigașe, aceeași, atunci, azi și întotdeauna... Moartea. Jaful. Pustiirea. Exilul. Realizăm brusc ce înseamnă, în fond, dimensiunea tragică, neepurată, nediluată, neînfrumusețată. Misterul și solemnitatea ritualurilor potențează această revelație. Deși nu sesizăm nuanțele semantice ale schimbului de replici, scurt-circuitul ce se produce, zguduindu-ne pînă în ultimă fibră, ne pune în contact cu miezul lucrurilor și ne modifică lăuntric. E însăși dorita, așteptata stare de catharsis. Ni se restituie astfel pierduta comoară, ascunsă la originile teatrului.

O echitate elementară ne obligă să observăm că regizorul a cerut în primul rînd actorilor săi să depășească supremul disconfort - acela de a se desprinde de toate vechile trucuri și de a o lua de la zero, și că aceștia au acceptat cu veritabil entuziasm noua regulă a jocului, deși le răpea tradiționalele prerogative "avantajoase", supunîndu-i astfel unui set de încercări severe, cu valoare inițiatică. N-a fost numai efortul extraordinar de a învăța un text complet lipsit de repere mnemotehnice și de a-i coordona rostirea cu respirația, cu muzica și cu mișcarea, ci a fost mai ales disponibilitatea de se expune fără automenajamente. Numesc curaj - curaj artistic și curaj pur și simplu - comportarea celor două tinere actrițe distribuite alternativ în rolul fatalei Elena, Carmen Ionescu și Iuliana Moise, suportînd să fie lovite și batjocorite de femeile troiene la modul fizic cel mai dur, dezgolite, mînjite cu noroi, și renunțînd cu stoicism la propria podoabă capilară, pe durata reprezentațiilor, spre a-și purta craniul ras à la Kojak! În Chrisotemis, Simona Mălcănescu și Cerasela Stan își așază fără ostentație pe umeri un boa - nu un penaj colorat, precum divele de varlété, ci un șarpe boa viu, care șișîie și undulește, iar actrițelor nu li se zgîrcește carnea pe trup, fiindcă au parcurs un antrenament prin care au învățat să-și controleze reflexele. În alt context, aceste performanțe pot fi eventual considerate drept firești atribute ale eticii profesionale; dar, să nu fim ipocriți - nu ne aflăm în alt context.

Andrei Șerban își urmărește ideea relației cu publicul și în celelalte două montări pe care le semnează în deschiderea stagiunii, chiar dacă de data aceasta "agresarea" spectatorului îmbracă forma tandră a cochetăriei grațios impertinente și a amuzamentului. Faptul că a brodat o puzderie de elemente de coloratură și umor pe canavaua unei piese cu un fond de cruzime și patetism, implantînd chiar, acolo unde articulațiile relativ laxe ale formulei de teatru în teatru o permit, licențe verbale sau de comportament, cu scopul evident de a sfărîma încă un tabu al spectatorului educat pentru o artă pudică pînă la pruderie (Cine are nevoie de teatru?) ori a alcătuit un mini-musical din cîteva probe de concurs ale "echipei tinere", folosind cu subtilă ironie un pretext inspirat din Chorus Line, pentru a instaura o atmosferă surizătoare, amicală, destinsă (Audiția), nu înseamnă altceva decît că a intuit răspunsul la întrebarea pe care și-o pun azi la noi majoritatea oamenilor de teatru - și anume, că lucrul cel mai important și mai urgent este de a face ca această relație să-și redobîndească prospețimea, supleța și autenticitatea. Seria spectacolelor Șerban la Teatrul Național din București reprezintă ofensiva talentului liber în alianță cu profesionismul riguros împotriva formulelor rigide, a stilului muzeal, fals clasicizant, precum și a mimării "firescului". Succesul lor demonstrează că în vreme ce publicul are nevoie de teatru, teatrul are și el nevoie de public ca să respire normal, și că aceste entități comunică pe întreaga clavlatură a stărilor de spirit și a mijloacelor teatrale. Cu condiția ca angajarea să fie sinceră, reciprocă și integrală.

Întrucît ACEASTA NU ESTE O CRONICĂ DRAMATICĂ, îmi voi lua libertatea de a spune, în final, ceea ce într-un articol "de specialitate" nu-și are locul: pentru a duce la capăt această strălucită demonstrație, omul Andrei Șerban a muncit ca nimeni altul, de dis-de-dimineață pînă noaptea tîrziu (cine a mai văzut vreodată un regizor, la teatru, la ora opt dimineața?!) vreme de cîteva luni, mîncînd pe apucate și dormind pe sponci (sau invers). Un maraton al disconfortului...

Bineînțeles că nu lipsesc, pe margini, anumiți observatori confortabil instalați, care strîmbă din nas cu superioritate: asta știam și noi, ce mare lucru? Mi se pare firesc - așa e viața.

ILEANA POPOVICI

, MAIA MORGENSTERN zămislește scenic o Medeea ce-și află parcă forțe mereu înnoite, pustiitoare, hrănite prin însăși cheltuirea lor; întrupare a unei bezne și a unei lumini la fel de orbitoare, ea piere doar pentru a renaște, se înalță necontenit, ca într-un blestem, spre propria-i prăbușire, într-o neomenească apoteoză a omenescului. (C.D.)

ILEANA STANA IONESCU întemeiază forța Hecubei pe o incandescentă căldură sufletească, pe vocația femeii de a zămisli viață, de a transforma totul, chiar moartea și pustiul, în viață, în speranță, în miraculos har al necontenitei renașteri. (C.D.)

LUMEA ARE NEVOIE DE TEATRU!

La cererea noastră, Teatrul Național din București ne-a oferit următoarele date privind indicele de frecventare a sălilor, la premierele acestei stagiuni, realizate în regia lui Andrei Șerban (situația se referă la luna noiembrie a anului 1990):

Spectacolul	*Număr de locuri*	*Frecvența medie*	*Procente*
Medeea	*276*	*300*	*108%*
Troienele-Electra	*600*	*586*	*97%*
Cine are nevoie de teatru?	*1187*	*917*	*77%*
Audiția	*397*	*314*	*79%*

Fotografii de Dorin Stanciu

OGLINZI PARALELE

LA VREME DE ECLIPSĂ

Scriu aceste rînduri pe la jumătatea lui august. Cînd nu se întîmplă mai nimic în teatre. Cu vreo excepţie, două. Citesc mai ales ziare şi reviste din care aflu tot felul de lucruri. Cărţile au ajuns să mă respingă. Nici propria mea carte, care zace din lipsa de interes a tipografiei de, vreo opt luni de zile, nu pare să mă atragă. Gîndirea şi scrierea ei mi-au ocupat aproape trei ani din viaţă. Am încercat aici să pătrund - puţin, mult, cine ştie? - misterul aventurării piesei de teatru dinspre literatură spre spectacol. M-am supus de bunăvoie unui îndelungat chin (să nu dramatizez, totuşi, şi să-i spun exerciţiu) de a explica printr-o suită de eseuri ce are a face literatura cu teatrul. Chestiunea mi-a apărut pe traseul critic la vreo cîţiva ani după ce începusem să scriu cronica dramatică.

La început, văzînd, după un studiu prelungit, şi în ciuda frigului sau căldurii abundente, de necontracarat, că la noi nimeni nu părea să se sinchisească de problemă în ultimii ani, mi-am zis că poate e bine să mai stau. Ce e mai uşor decît să scrii cronică dramatică? Mai uşor e să scrii **prost** cronică dramatică, dar nu asta voiam să spun. Voiam să afirm că pentru un critic de teatru nu e rău, din cînd în cînd, să-şi mai pună şi singur probleme, în afara celor pe care i le pun alţii. De preferat e să-şi pună probleme teoretice prin care, cum am observat că s-a

a. grand

întîmplat şi în alte secole, natura criticului devine parcă mai vioaie, mai aptă să acrediteze multitudinea, bogăţia în dauna pauperităţii sau fixării în cîteva scheme folosite pînă la scămoşare.

Fazele eclipsei în teatru, din acest punct de vedere, s-au derulat la noi după anii '60, în principal, perioadă în care abilitatea, gustul, pasiunea, inteligenţa şi interesul pentru chestiunile teoretice au diminuat în condiţiile în care nu se putea vorbi de vreo stimulare la nivel de învăţămînt sau structuri neguvernamentale. În ciuda faptului că, în aceşti zeci de ani, au existat sezoane teatrale foarte interesante, cu spectacole denotînd o gîndire şi o artă interpretativă extraordinare, cei preocupaţi de investigaţia teoretică a domeniului se puteau număra pe cîteva degete. Faptul că, dintre ei, unii au plecat din ţară şi au continuat să scrie în Franţa, Olanda, R.F.Germania, Suedia sau SUA, nu a făcut decît să accentueze precaritatea unui echilibru între oferta teatrală şi cercetarea teoretică.

Sfîrşitul anilor '70 şi începutul anilor '80 a deplasat punctul de vedere critic mai degrabă spre foileton, spre efemera cronică teatrală, adunată în volume după necesităţi, decît spre eseuri sau priviri teoretice. Într-un fel, cu cît teatrul ieşea mai mult la rampa cronicii dramatice, cu atît natura sa substanţială, ca fenomen pasibil de cercetare critică, intra în eclipsă. Cu alte cuvinte, scriind despre premiera teatrală, criticul avea rareori prilejul (pe care îl şi putea evita, neinteresîndu-l) să sondeze fenomenologia actului teatral. Dacă în alte ţări existau şi există institute, seminare, burse de studiu consacrate studierii teatrului ca fenomen, cu toate implicaţiile sale, care conturează una dintre cele mai interesante activităţi umane, la noi existau şi există reviste care, nu toate, au o rubrică de teatru. Există şi un Institut de Istoria artei, cu o secţie de teatru, cu o revistă unde, în afara unor cercetări interesante, apăreau "articole" sau studii compilatoare.

Faţă de existenţa personalităţilor care s-au gîndit să iniţieze chiar programe guvernamentale pentru educaţia prin teatru, la noi s-a "edificat" acea struţo-cămilă ce-i mai zicea şi societatea socialistă multilateral dezvoltată. Auzind de mai multe ori la radio că e neapărată nevoie de cît mai multe **sortotipodimensiuni**, ziceam, dă, Doamne, şi una cu teatru!

Existenţa acestor programe de cercetare a fenomenului teatral mi se pare că nu mai trebuie glosată. Bogăţia unei culturi naţionale, conexiunile ei cu aceea universală, există şi în măsura în care se ştie despre ele prin intermediul **comunicării** lor. Noi, cei atît de obişnuiţi cu un anume mod de a gîndi evoluţia viziunii regizorale - modul comparaţiei, îndeosebi -, am fost mai puţin atenţi la structurile **comunicabilului** puse în lumină de spectacolele cutărui regizor. Cu alte cuvinte, e necesar să extindem habitudinea critică la anvergura cercetării. Cînd numele unor Brook, Grotowski, Kantor, Şerban, Ciulei, Mnouchkine circulă în toată lumea, asta devine posibil nu numai prin valoarea intrinsecă a spectacolelor lor, prin succesul de presă şi de casă, ci şi prin apelul la structuri ale vieţii comunitare şi la moduri ale comunicabilului pe care cercetarea critică şi teoretică (scrisă, vorbită, video-filmată) le-a pus în evidenţă cu stăruinţă şi semnificanţă. Aşa cum astăzi există o mică bibliotecă despre Apollinaire sau T.S.Eliot, tot astfel s-a conturat o alta despre unii dintre oamenii de teatru sau despre perioade întregi din cultura teatrală a unor ţări.

La vreme de eclipsă ce se poate face ?! Să aştepţi să treacă, să te gîndeşti la altceva sau să nu faci nimic. Eclipsele în teatru nu sînt, însă, bune de nimic. Măcar de ne-ar pune pe gînduri.

MARIAN POPESCU

ȘI ACTORII SÎNT OAMENI

Gavroche autohton, în musicalul "Mitică Popescu"

ANDA CĂLUGĂREANU: "Nu-mi place să mă uit în urmă"

Destinul meu artistic e foarte ciudat, nu seamănă cu al nimănui, zice Anda Călugăreanu, și ridică din umeri a nedumerire; întrebarea mea a luat-o oare pe nepregătite, sau mai degrabă chestiunea e pentru ea de mult clasată: un destin ciudat, și gata?

Convorbirea noastră e un popas între două călătorii: Anda s-a întors de la Paris, unde a avut o bursă de cinci săptămîni la școala de clovni condusă de Annie Fratellini; după un scurt concediu cu

familia, are un contract de turneu în Elveția - un recital de muzică franceză combinat cu două monologuri în travesti, un copil și un moș. Pentru intervalul de absență, emisiunile de televiziune "Club Anda" - inițiativa ei, dedicată copiilor - sînt gata înregistrate. Ce va fi pe urmă, vom mai vedea.

Poate că e într-adevăr ciudat destinul acestei artiste care era vedetă cu două decenii înainte de a fi devenit (acum trei ani!) actriță profesionistă cu acte în regulă, absolventă a Institutului de teatru. Se lansează cu șansonete. Compune. Cîntă la chitară. Joacă personajul Sultanei în filmul **Bietul Ioanide** de Dan Pița. Face travestiuri la Teatrul "Țăndărică" - un Pepelea de neuitat, în **Sînziana și Pepelea**, după Alecsandri. Recitaluri de poezie și muzică, alături de Leopoldina Bălănuță. Un rol la Teatrul "Nottara", în **De ce dormi, iubito?** de J. Vandeloo, cu Horațiu Mălăele. Discuri. **Tyl Ulenspiegel**, sub bagheta Cătălinei Buzoianu, spectacol cu păpuși, măști și actori...

☐ Mereu de la capăt, mereu altceva... Nu simțiți nevoia să aveți un loc al dumneavoastră, într-o echipă, să însumați experiențele, să vă construiți o carieră de actriță de teatru?

■ **Un loc, da, dar nu orice fel de loc. Un loc al meu. Unde să fie nevoie de mine și nu de altcineva. Altminteri, am culoarul meu, pe care merg singură.**

☐ De unde, această înzestrare polivalentă? Veniți dintr-o familie de artiști?

■ **Nicidecum! Tata era ofițer de carieră și nu prea avea ochi pentru îndeletniciri histrionice. Mama, în schimb, era o fire exuberantă, adora teatrul, avea un cult pentru Marietta Anca, de altfel mi-a și ales un nume care s-o evoce, pare cam prețios - Anca Miranda. Botezul pe scenă mi l-a făcut Mircea Crișan, într- un spectacol de varietăți, a zis Anca Călugăreanu nu se poate, sună rău, Anda să fie, și Anda a rămas. Da' de debutat am debutat în clasa a cincea, la Liceul Cantemir, am fost vedeta revistei Feerie în iarbă, atunci am avut prima cronică... De fapt, începusem cu baletul, de la patru ani, eram partenera lui Gigi Căciuleanu. După nouă ani de balet, tata a zis: gata! Ești mică și bondoacă, n-ai cum să ajungi balerină, dăm banii degeaba.**

În 1964 am dat examen la Institutul de teatru și am picat. Diagnosticul a fost "neconcordanță între fizic și glas".

☐ Cine era în comisie?

■ **Doamna Eugenia Popovici, doamna Beate Fredanov... Mari profesoare, de altfel. Pe urmă am avut o filmare cu doamna Beate, m-a luat deoparte (imită perfect pronunția actriței!): "Dar ce talentată ești, dhragă!" Și totuși, m-ați respins la examen, i-am spus. "Eu? Nu se poate!"**

☐ Și n-ați mai încercat, vreme de 19 ani?! De ce?

■ **Am făcut foarte multe, între timp, și fiecare dintre încercări era o solicitare la cote maxime, iar timpul a trecut fără să-mi dau seama cum. Esențial e că am avut șansa unor mari întîlniri. Am făcut un film cu Aleksandr Kaliaghin,** Stop-cadru la masă, **în regia Adei Pistiner, a fost o experiență extraordinară, filmul a luat premiu în Italia. Un loc special în inima mea îl ocupă show-ul de televiziune cu Toma Caragiu,în regia lui Alexandru Bocănet, am curajul să afirm că a fost cel mai bun show al Televiziunii Române. Am colaborat și cu circul în "Muppets la circ".**

☐ Se spunea că doamna Tamara Buciuceanu deține recordul diversității de genuri, nu cumva o întreceți?

Rîde:

■ **Tot ce se poate! Doamna Tamara n-a jucat copii, e punctul meu forte...**

Mă gîndesc la teribilul Gavroche autohton din musicalul **Mitică Popescu**, și nu pot să nu-i dau dreptate.

■ **... totuși - reia - occidentalii spun că e de preferat să faci un singur lucru, dar bine. Or, eu am încercat de toate, poate că nu pe calea cea mai potrivită. Asta mi-a inoculat o îndoială, o îngrijorare permanentă. Nu știu exact ce înseamnă ambiția, nici nu cred că sînt o ambițioasă, dar sînt tot timpul obsedată de asta: să fac bine ceea ce fac!**

☐ În această ordine de idei, faptul că ați absolvit în cele din urmă Institutul v-a fost totuși de folos?

■ **Imens! Am avut norocul să prind un timp la clasa lui Octavian Cotescu; ne-am încheiat pregătirea sub conducerea lui Mihai Mălaimare, care a preluat clasa, după... De aici s-a născut momentul** Clovnii, **o să revin... Voiam să spun însă că lucrul cel mai important pe care mi l-a dat Institutul a fost acela că m-a ajutat să mă cunosc. Să știu ce pot. Cît pot. Să-mi cunosc limitele. Altminteri, cine știe, aș fi putut să mă supraevaluez, și ar fi ieșit rău. Era destul de tîrziu cînd m-am hotărît să mă pun în acest fel în ordine cu mine însămi, poate că a intrat în calcul și o doză de îngrijorare pentru viitor, de responsabilitate față de copil... Dar am luat școala foarte în serios. Am fost șefă de promoție, cu excepționai. O perioadă grea, minunată.**

Într-adevăr. Cine a văzut-o în spectacolul de producție cu **Tartuffe** va înțelege mai ușor ce înseamnă pentru ea "greu, minunat". Poate că s-a înscris la institut cu gîndul să-și legitimeze statutul profesional, obținînd, mai bine mai tîrziu decît niciodată, o diplomă. Dar la absolvență devenea evident că nu lăsase timpul să se scurgă degeaba; cu rolul doamnei Pernelle, compoziție îndrăzneață și perfect coerentă, se prezenta la rampă o actriță completă, stăpînă pe uneltele meseriei, care depășise bariera psihologică a vedetei de show.

☐ Ce-a fost cu **Clovnii**? Nu rămîneți în trupa lui Mălaimare?

■ **Nu rămîn, pentru că nu-mi doresc în mod special să mă consacru teatrului de pantomimă și de mască, m-aș simți limitată. Însă spectacolul acela a fost un unicat pentru toată echipa. Trăiam toți un fel de sărbătoare a copilăriii. Să nu mă înțelegeți greșit, clovneria e un gen foarte greu de abordat. Principala condiție e să ai farmec - cu asta te naști ori nu. Dar, ce muncă! Vreau foarte tare să deschid o școală de clovnerie pentru copii. O să caut o instituție care să fie interesată s-o sponsorizeze, o să încerc eventual și la guvern, poate izbutesc să conving pe cineva. Am încă atîtea resurse! Numai să fie cineva dornic... Aș vrea să fac Baba Hîrca la Operetă, am vorbit cu doamna Sorana Coroamă...**

O ascult, o privesc cum scînteiază și cum se retrage iarăși în cochilia ei. Am citit odată, nu mai știu unde, despre un rîu - nu mai țin minte nici cum se numea - ale cărui ape sînt alcătuite din două straturi suprapuse, unul cald și unul rece, care nu se amestecă. Așa e și Anda: faptele o arată ca pe un om puternic, care muncește cu o energie de neînfrînt, care trece peste momentele grele și-o ia de la capăt cu același curaj. O vitalitate artistică ieșită din comun o aruncă în întreprinderi din care iese, nici ea nu știe cum, victorioasă. Dar firea ei nu seamănă cu faptele, căci e timidă, emotivă și relativ singuratică. De aceea, nu-și exploatează victoriile; după fiecare succes, după ce valul felicitărilor și al vorbelor bune se retrage, se cască un gol care o lasă derutată, ca pe un copil cuminte păcălit de Moș Crăciun.

Ca și acum, de altfel. Presa publică anunțuri de concursuri în teatre, se fac audiții pentru un viitor mare musical. Am convingerea că locul ei ar fi acolo. Anda nu pare la fel de convinsă de șansele ei, deși știe foarte bine ce poate, dacă vrea. Un destin ciudat? Oare nu ne e destinul sădit în propriane fire? O vedetă care nu are poze și nu are pregătit un **curriculum vitae** pentru uzul presei și al impresarilor. Un soldat harnic și conștiincios care răspunde la apel, execută misiunea de luptă și, la ora decorațiilor, la-l de unde nu-l! Publicul o iubește. Toată lumea îi respectă finețea profesională. De ce nu e Anda cap de afiș într-un teatru?

■ **De cînd am terminat Institutul, nici un regizor n-a apelat la mine. Dar nici n-am stat degeaba. Chiar! De ce mă plîng? N-am stricat nimic din ceea ce am luat în mînă. Cîteodată mi-a ieșit chiar bine. Nu prea-mi place să mă uit în urmă. Încă n-am făcut tot ce pot.**

☐ După atîtea drumuri pe care ați pășit, de-aici înainte, încotro? Care e locul dumneavoastră de elecție?

■ **Teatrul, fără nici o îndoială.**

☐ O ultimă întrebare: știți să vă bucurați?

■ **O, da!**

Bineînțeles că știam dinainte răspunsul.

ILEANA POPOVICI

PROFEȚI ȘI GROPARI

Ne-am plîns multă vreme că literatura dramatică a fost, la noi, sub nivelul beletristicii în general. Una din cauze am aflat-o în restrîngerea, tot mai polițienească, a zonei de investigație, în prohibițiile tot mai numeroase impuse de cenzură. Nu prea ne-am întrebat de ce n-avem piese analitice, tragedii, drame. Am preferat să vedem pretutindeni mici Caragiale, legați cu batista la gură de oficiali. Mai cu seamă în ultima vreme, aveam senzația că trăim în plină epocă tragic-comică, populată de ipochimeni caraghioși, și că o instanță perfidă ne împiedică să-i aducem pe scenă. Scriitorul era pîndit de riscul ca Zițele sale și Miticii săi să fie niște oglinzi răutăcioase pentru cine știe ce demnitar. Soarta literaturii dramaturgice n-a fost deloc ușoară.

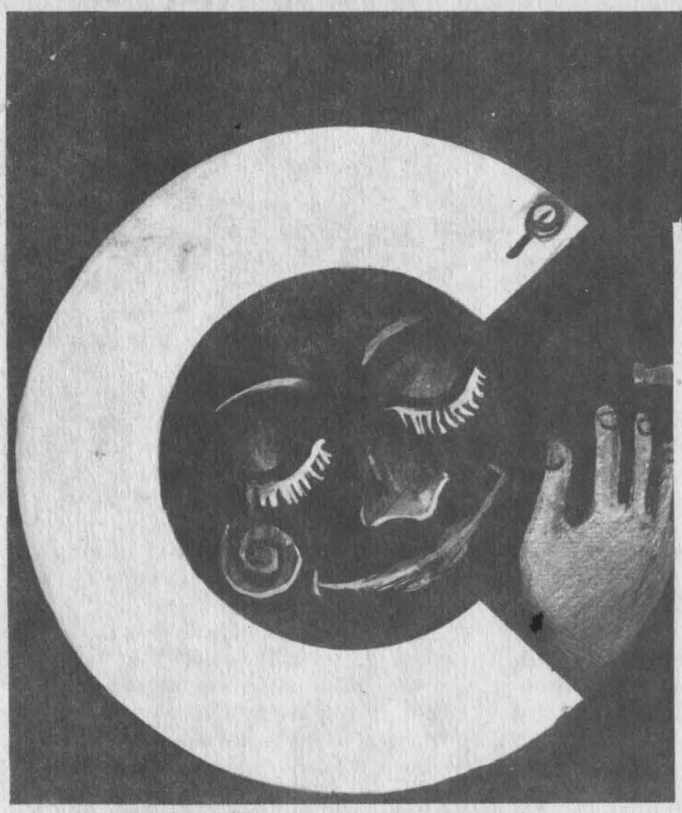
Așa s-a ajuns ca, în timp ce meșteșugari sîrguincioși își șlefuiau piesele să intre pe calapodul ideologiei, rarii dramaturgi tineri erau ținuți cu textele în sertarul de rezervă, în așteptarea unor vremuri luminoase. Dacă facem un scurt recensămînt al ultimei generații, constatăm cu stupoare că doar un singur scriitor s-a încumetat să rupă inhibițiile și să se consacre teatrului, fiind, și el, poet la începuturi. E vorba de Matei Vișniec, ale cărui piese au rămas însă nepublicate (și nejucate), pentru a face loc la rampă altor producte ale rapsozilor de tot felul. Piese de felul celei a lui Paul Everac, **Și la stînga trei clocane!**, puteau fi vizionate tot mai des pe scenele noastre în ultima vreme, semn clar de asfixiere a teatrului românesc.

Dacă e adevărat că teatrul n-a prea prosperat în ultimii ani din pricina unei cenzuri draconice, din pricina tabuizării multor subiecte, nu mai puțin adevărat e că vremea din urmă a ținut sub reflector aceiași autori moșteniți din deceniile trecute, mari maeștri ai clișeelor și lejerității bulevardiere. Cercul vicios se închidea exact în punctul în care apăreau semnele crizei: soluția acesteia a fost întrezărită în chiar factorii care au declanșat-o. Închistată într-o mentalitate învechită, literatura dramaturgică a găsit de cuviință să se salveze alegîndu-și profeții din propriii gropari.

Desigur, nu putem fi atît de opaci să nu punem la socoteală și cîteva izbînzi notabile. Piesele lui Marin Sorescu, D. R. Popescu (mai ales cele centrate pe tema labirintului ritualic), Dumitru Solomon, Iosif Naghiu, Paul Cornel Chitic, privite într-o selecție riguroasă, pot figura într-un repertoriu mai mult decît notabil. Totuși, în raport cu mișcarea poeziei, a prozei și a criticii, teatrul a rămas un gen handicapat. L-au ajutat și tratamentele inumane. Acum însă, cînd barierele au fost înlăturate, impasul pare a fi încă mai mare. Amenințați de competiția cu valorile universale, autorii s-au retras într-o izolare mută. Ispășesc ei păcate mai vechi ori se străduiesc să-și ia revanșa? Ne putem aștepta la o renaștere a genului, a literaturii dramaturgice, la o ecloziune a acesteia? Părerea mea este că, în ciuda tuturor deschiderilor, în pofida tuturor perspectivelor ispititoare, teatrul ca literatură va rămîne încă o zonă discretă, fără izbînzi spectaculoase. Eliberarea de constrîngeri, abandonarea tehnicii ambiguității și a aluziei nu pot da rapid mari performanțe. Există riscul unei pervertiri a replicii, a contaminării de frivolitatea gazetărească. Sînt obstacole pe care autorii nu le pot trece exersîndu-se ca simpli comediografi (a și dispărut apetitul publicului pentru acest gen, de altfel), ci ca analiști profunzi, subtili, ca investigatori ai psihozelor libertății bunăoară. Dar avem noi asemenea autori disponibili pentru grefe atît de delicate? Vor fi în stare autorii noștri sexagenari să-și revizuiască uneltele? Scriitoru-și schimbă stilul, dar mentalitatea ba!

RADU G. ȚEPOSU

SĂPTĂMÎNA TEATRELOR DE PĂPUȘI



PAȘI SPRE LUME

CONSTANȚA '90

ind spui "festival" te gîndești, nu-l așa, la un loc ideal al dialogului despre grijile și viitorul meseriei, dar și al consacrării ori cuceririi de lauri. Or, fără doar și poate, Săptămîna teatrelor de păpuși (ediția a IX-a, 22-28 octombrie a.c.) de la Constanța a avut acest caracter, grație, în primul rînd, atmosferei de animată dezbatere profesională și afirmării acelui cuceritor spirit de breaslă, preocupat de propria-i (re)definire. Asta deoarece, de această dată, tuturor colectivelor invitate li s-a oferit posibilitatea vizionării întregului program. Iar cei mai mulți au știut să folosească prilejul pentru a vedea cum și ce (se) joacă (și) în celelalte teatre, cu ce miză valorică ori perspective de rentabilizare... competitivă. Încît, deși a lipsit colocviul critic (au lipsit, din păcate, criticii de specialitate, din Capitală și din țară), însăși "degustarea" unui număr cît mai mare de spectacole și, apoi, schimbul (colegial) de opinii au reprezentat un cîștig. Ceea ce, alături de celelalte reușite, a sporit substanța manifestării, răsplătindu-i o dată mai mult pe organizatori - Primăria și Inspectoratul pentru cultură al județului Constanța, Uniunea artiștilor păpușari și marionetiști din România și Teatrul de păpuși din localitate - eclipsînd astfel neajunsurile.

Acum însă, analizînd retrospectiv această reuniune artistică națională, va trebui, cred, să ne întrebăm ce semne faste se întrevăd de relansare a mișcării noastre păpușărești. Or, a fost evidentă primenitoarea eliberare de (foarte) multe dintre vechile poncife și prejudecăți, tendința (majoritară) spre un teatru fără didacticisme plicticoase, fără clișee moralizatoare și balast rutinier. O mai curajoasă promovare a experimentului și fanteziei.

E drept, nu sînt puțini cei care (mai) cred că soluția cea mai simplă o reprezintă părăsirea paravanului, jocul pe viu, agrementarea întregului cu ceva muzică sprințară și giumbuslucuri ieftine. Neînțelegînd de ce, pînă la urmă, de reușit, reușesc tot cei care, la vedere ori ba, conving tocmai prin integrarea păpușii în economia unei viziuni metaforice, în care parabola, mitul, simbolul pun în mișcare și dau sens ideii și teatralității moderne.

Astfel, cîștig de cauză au avut dramatizările inteligente și pline de nerv, valorificînd basme, povești și chiar fabule din marea literatură națională și universală (Eminescu, Creangă, Maeterlinck, Pușkin, Perrault, Frații Grimm ș.a.m.d.). Deslușirile regizorale originale (Silviu Purcărete, Cristian Pepino, Mona Chirilă, Dan Frăticiu, Pál Ántál sau Maria Mierluț, Liviu Steciuc, Traian Săvinescu ori Dan Ganea), adecvarea și rafinamentul scenografic asigurînd ansamblului vizual vibrația emoțională și plastică (Simó Enikö, Haller Josef, Eugenia Tărășescu-Jianu, Nicolae Stanciu, Carmen Rasovski sau Tiotiu Epaminonda, Lidia Bar și alții).

Dar, firește, dacă actor (bun) nu e, nimic nu e ! Nici o intenție regizorală ori scenografică, oricît de cutezătoare, n-ar putea trece rampa. Aparent, cînd e vorba de actorul mînuitor, s-ar zice că stăpînirea, pînă la virtuozitate, a tehnicii, ar fi suficientă. Și, totuși, succesul unor artiști ai scenei pe nedrept numite "mici" - precum Brîndușa Silvestru, Liviu Berehoi, Aneta Forna Christu, Nagy Katalin, Dan Hindoreanu și, alături de ei, în ultima vreme, încă mulți alții - demonstrează că e vorba de ceva mai mult. Într-un festival acest lucru se vede mai bine decît oriunde, spectatorul resimte acel moment ca pe o trecere prin miracol, iar profesionistul ca pe o forțare a pragului virtuozității.

Și poate că aceasta este izbînda cea mai pilduitoare. Fiind ceva ce nu se învață în nici o școală, lecția actorului care transformă, sub ochii noștri, păpușa în personaj viu, omnipotent, este neprețuită. Cu atît mai neprețuită cu cît cei mai mulți rămîn ascunși în spatele paravanului, nu dintr-o excesivă modestie, ci tocmai fiindcă el cred în arta lor. Cu atît mai tare irită încropelile fără har, imaginile-șoc fără acoperire artistică. Într-un fel, s-ar spune, existența lor într-un festival e necesară: arată, fără drept de apel, cum NU trebuie să se (mai) facă teatru! E timpul să se dea replica necesară ignorării profesionalismului, a bunului-gust. Nu de alta, dar s- ar putea ca, altfel, tocmai acest gen de teatru să prolifereze; să se ajungă (așa cum s-a întîmplat, spre exemplu, cu spectacolul Mușchetarii măgăriei sale, susținut de teatrul din Brăila) pînă acolo încît să fie eludată însăși esența teatrului de păpuși, prin renunțarea (integrală) la ... păpușă! Să nădăjduim însă că briza care (ne) va înviora și hrăni gîndul și fapta, mîine, va bate atît de categoric din direcția creației adevărate, încît va descuraja impostura și mediocritatea. Prezența, la festivalul constănțean, a primei clase de studenți-păpușari - înființată, din acest an, la Academia de Teatru și Film din București - ne dă dreptul să sperăm.

Să menționăm neapărat și tenta internațională pe care (deși timid) reuniunea de gen tomitană tinde să o capete. Astfel, alături de cele 11 trupe din țară au evoluat, cu spectacole, și actorii din Chișinău și Odesa. Ca o sărbătoare a fost fiorul de emoție și vibrație românească ce a străbătut spectacolul artiștilor basarabeni - Ivan Turbincă (de Victor Stefaniuc, după Ion Creangă). După cum Povestea cu un popă și argatul lui, Păcală, după Pușkin, a avut, în interpretarea trupei din Odesa, verva și savoarea unui recital colectiv.

Acești mici, dar apăsați, pași spre lume tind să devină mari și importanți abia de acum înainte, pentru mișcarea noastră teatrală de gen. O certifică și instituționalizarea Filialei UNIMA pentru România. De altfel, profitînd de întîlnirea de la Constanța, s-a și înfăptuit alegerea comitetului și consiliului director (9 și, respectiv, 24 de membri), cît și a președintelui acestei filiale, în persoana regizorului Cristian Pepino (și în prezența președintelui organizației teatrale internaționale, domnul Jacques Félix). Ba, chiar, s-au pus la punct statutul și programul de acțiune viitoare (accesul liber și nemijlocit la informație, schimbul cultural activ și permanent, participarea la reuniunile festivaliere de pe toate meridianele, mai temeinica valorificare a creației naționale și a dramaturgiei originale etc). Dacă măcar jumătate dintre aceste obiective și priorități se vor împlini, se cheamă că, într-adevăr, sînt șanse ca mișcarea noastră păpușărească să acceadă la prestigiul valoric meritat.

CARMEN TUDORA

ÎNSEMNĂRI CONTRADICTORII

VALERIU MOISESCU

200.000 de franci reprezintă bugetul pentru peruci, favoriți, bărbi, mustăți... destinate noii versiuni cinematografice a romanului "Mizerabilii", în regia lui Robert Hossein, care a făcut din coafeza Joëlle Dominique unul din principalii săi colaboratori.

De altfel, cele cinci chipuri ale lui Lino Ventura, în cinci ipostaze diferite ale personajului Jean Valjean, reproduse în culori în revista "L'Express" din 12 noiembrie 1982, sînt elocvente prin expresivitate. Un cap ras, de ocnaș proaspăt ieșit din temniță, pentru primele episoade; cu o barbă întunecată și îngrijit tunsă cînd devine industriaș; proaspăt bărbierit, cu o mustață bogată, pentru întîlnirea cu Thénardier; cu favoriți impozanți cînd vine să o ia pe Cosette; cu o mustață rară, albită, părul nins și ușor răvășit din momentul în care ajunge primar.

Am reținut toate acestea constatînd că de la o vreme, în teatrele noastre, s-a răspîndit printre actori tendința discutabilă de a interpreta orice rol cu înfățișarea de pe stradă, fie că sînt imberbi, fie că au chipul invadat de plete, bărbi și mustăți naturale. Argumentele se doresc a fi peremptorii: 1) Machiajul artificializează. 2) Artificializarea îngreunează comunicarea. 3) Comunicarea cît mai directă este un atribut al modernității și deci 4) Modalitatea este învechită, ba chiar incompatibilă cu modernitatea.

Aceste prejudecăți se dovedesc a fi nu numai false dar și păgubitoare, căci - în mod paradoxal -, pierzînd din teatralitate, teatrul nu se apropie de viață, ci dimpotrivă, se îndepărtează de ea.

*

A juca sub propria înfățișare, la nesfîrșit, o nesfîrșită galerie de personaje nu reprezintă un act de virtuozitate ci o formă nemărturisită de narcisism.

noiembrie 1982

*

Repetînd rolul domnului Sotenville, din piesa lui Molière **Georges Dandin**, Stanislavski ajunsese la un moment dat într-un impas; simțea că nu izbutește să dea contur, adevăr și consistență personajului. Cu puțin timp înaintea repetiției generale, din fericire, grimîndu-se în fața oglinzii, a accentuat "cu totul întîmplător" o anume trăsătură care i-a imprimat pe chip "o vie expresie comică"... "Și dintr-o dată parcă s-ar fi răsturnat ceva în mine - scrie Stanislavski. Tot ceea ce fusese neclar mai înainte s-a limpezit; ceea ce fusese lipsit de temei a căpătat înțeles și am izbutit să cred în ceea ce mi se părea imposibil. Cine ar putea oare lămuri acest miraculos și de neînțeles impuls al creației ?!"

O simplă și accidentală trăsătură de machiaj se dovedește, după mărturia unui mare om de teatru, a putea fi la un moment dat un factor catalizator în procesul complex și chinuitor de elaborare a personajului.

Să fi fost o simplă întîmplare ?

*

Ca și în Sotenville, rolul misitului Obnovlenski, din piesa lui Fedotov **Rubla**, a fost realizat de Stanislavski, după îndelungate tatonări, tot printr-o întîmplare izvorîtă dintr-un accident de machiaj. "Peruchierul grăbit mi-a lipit jumătatea dreaptă a mustății mai sus decît pe cea stîngă. Din această pricină - scrie Stanislavski - fața a căpătat o expresie de șiretenie vulgară și obraznică. Ca să respect simetria, am desenat și sprînceana dreaptă mai ridicată decît cea stîngă, obținînd astfel o **mască** (s.n) care nu-mi cerea să colorez textul. Ea îmi oferea posibilitatea de a-mi spune rolul cît se poate de simplu, deoarece toată lumea din sală își putea da seama că Obnovlenski e un excroc și fiecare din vorbele lui, o minciună".

Această însemnare aduce în discuție un element nou al problemei, și anume machiajul ca mască.

mai 1986

*

Cei care, fără a-l fi studiat cu atenție, îl consideră pe Stanislavski depășit, poate ar fi cazul să-și amintească de machiajul violent întrebuințat de Vahtangov în montarea **Prințesei Turandot**; de chipul lui Arturo Ui la Berliner Ensemble, sau mai recent de **Moartea lui Danton** la Deutsches Theater, unde fețele actorilor puternic grimate ajungeau pînă la o depersonalizare clovnească.

*

Cînd regizorul știe ce vrea (și nu eșuează în dogmatism din impulsuri antidogmatice), toate mofturile pretins moderniste - printre care se numără în ultima vreme și renunțarea la peruci și machiaj - dispar spre folosul creației (actoricești și/sau regizorale); de fapt, în folosul actului teatral, care nu poate fi compartimentat decît în mod arbitrar, neavînd cum fi înțeles și judecat ca operă de artă, decît global - adică în totalitatea lui.

E greu de uitat capul lui Constantin Băltărețu din spectacolul lui Harag cu piesa **Procesul** de Suhovo-Kobîlin, pe scena Teatrului de Comedie, după cum nu pot uita nenumăratele chipuri ale lui Bălțățeanu, sau ale lui Toma Caragiu de la Ianke la De Pretore, de la Pampon la Wolfgang Switer din **Meteorul** lui Dürrenmatt, personaj a cărui înfățișare a fost concepută și realizată de maestrul Jean Romaniță, un artist uitat pe nedrept în anii din urmă.

*

Argumentul renunțării la machiaj în numele autenticității și al "adevărului vieții", al unui teatru necontrafăcut, firesc, direct, cotidian, se dovedește a fi o preconcepție, iar invocarea în acest sens a modernității, un nonsens, o absurditate. Mărirea continuă a coeficientului de teatralitate a vieții a atins în zilele noastre cote neobișnuite. Machiajul extravagant, în culori violente, coafurile sofisticate și de o mare diversitate, atît la femei cît și la bărbați, conferă uneori străzii un aer exuberant, carnavalesc.

O aceeași persoană își poate schimba cu dezinvoltură chipul de la o zi la alta. Unii își schimbă culoarea părului, alții pînă și culoarea ochilor. Plictisiți de propria lor înfățișare sau dornici să-și afișeze o altă personalitate, oamenii își confecționează cu ușurință noi măști, întrecînd în fantezie teatrul.

iulie 1987

*

Și totuși...

Un spectacol în care un personaj ar apărea cu o altă înfățișare de la o scenă la alta ar putea crea o anume stare de confuzie; lucru nedorit desigur de un proaspăt demnitar român, care, confecționîndu-și peste noapte un alt cap și renunțînd la barba-i impozantă cu care s-a făcut remarcat în primele ore ale revoluției, ne-a oferit un argument în plus în susținerea ideii că viața este uneori mai surprinzătoare decît teatrul.

Orice s-ar spune, masca nu ține nicidecum de un teatru vechi, desuet, depășit. Am putea susține chiar că dimpotrivă!

august 1990

CRONICA

VĂ PLACE SHAKESPEARE ?

VISUL UNEI NOPŢI DE VARĂ de Shakespeare • Teatrul de Comedie • Data premierei: 12 octombrie 1990 • Traducere de sinteză şi adaptare de Alexandru Darie (s-au folosit traduceri de: Al. Pop, Dan Grigorescu, Şt. O. Iosif, George Topîrceanu, cît şi rezolvări originale (Alexandru Darie) • Regia: Alexandru Darie • Decorul: Puiu Antemir • Costumele: Maria Miu • Muzica: Mihai Vîrtosu • Distribuţia: Şerban Ionescu (Theseu, Oberon, Peter Quince), Florin Anton (Demetrius), Marian Râlea (Lysander), Gabriela Popescu (Hyppolita, Titania), Magda Catone (Helena), Aurora Leonte (Hermia), Petre Nicolae (Puck), Şerban Celea (Bottom, Pyramus, Egeu), Dumitru Chesa (Snug, Leul), Candid Stoica(Starveling, Clar de lună), Gheorghe Dănilă (Snout, Zidul), Mihai Biserîcanu (Flute, Thisbe).

Prima impresie pe care ţi-o lasă spectacolul lui Alexandru Darie de la Comedie cu **Visul unei nopţi de vară** este a unui joc cu... mai multe strategii. O carte faimoasă, de acum cîţiva ani, a lui Florin Manolescu despre Caragiale, se subintitulează **Jocuri cu mai multe strategii.** Shakespeare şi Caragiale au permis oamenilor de teatru nu numai de la noi lecturi etajate ale sensurilor, evaluări multiple de context socio-politic şi cultural ale operelor respective, dar şi o **libertate de pasaj** prin care era definită sau măcar schiţată o atitudine umană a creatorului de spectacol.

Visul unei nopţi de vară este o istorie a coexistenţei mai multor jocuri ale dragostei şi întîmplării. Motivele care generează aceste jocuri sînt pe cît de străvechi pe atît de prezente, în viaţa de zi cu zi: voinţa unui bătrîn părinte (Egeu) de a nu-şi da fata (Hermia) celui pe care ea îl iubeşte (Lysander), ci unuia urît de ea dar avantajos ca partidă socială (Demetrius), acesta din urmă fiind asiduu şi amoros urmărit de Helena. Theseu şi Hyppolita, personaje princiare, urmează, curînd, să se însoţească şi nu pot fi nepăsători la faptul că dragostea nu-şi găseşte... locul unde trebuie. Dar, pe deasupra acestor nezadarnice chinuri ale dragostei, coborîtorii din zei Oberon, magicianul, şi Titania vor avea, la rîndu-le, de traversat o experienţă erotică născută de jocurile pămîntenilor.

Dar, în **Visul unei nopţi de vară,** e vorba şi de pregătirea unei piese de teatru în vederea serbărilor de la Curte pentru nunta Hyppolitei şi a lui Theseu. Personajele acestei piese sînt Pyramus şi Thisbe, înamoraţi tare dar împiedicaţi să-şi împlinească amorul. Pregătirea spectacolului de către o trupă de meseriaşi traversează jocurile amoroase ale cuplurilor descrise, nu ca un fir roşu, ci ca unul albastru, culoare a elixirelor medievale pentru remediat defecţiuni erotice. Oricum, nu culoarea are importanţă ci creşterea tensiunii în aceste jocuri şi a stării de aşteptare a parcurgerii obstacolelor. Căci agentul spiriduş al erorii este Puck, lansat cu veselie de către Oberon spre a face astfel ca toată lumea să fie mulţumită.

Spectacolul de la Comedie trasează atent coordonatele acestor jocuri. Le face lesne recognoscibile. Actorii, unii dintre ei, interpretează mai multe roluri. Trecerile prin scenă permit publicului să observe schimbările de identitate. Un accesoriu de costum, un gest fix, un semnal sonor sînt elemente ajutătoare în acest sens, ele ţin de o convenţie creatoare a teatralităţii dar şi de gîndirea regizorală care fundamentează ideea spectacolului. Alexandru Darie pune în joc aici un sistem de interpretare a comediei shakespeariene care parcurge cîteva trepte ale ideii sale că visul poate fi tradus în termeni concreţi ai jocurilor cu mai multe strategii. Una dintre acestea, sugerată de finalul spectacolului, trădează motivaţia "spectacolului" din spectacol: actorii-"actori" se retrag în spatele scenei în timp ce de sus coboară un şir de păpuşi de dimensiuni relativ obişnuite. Sugestia ar fi a delimitării faţă de jocul unde au fost folosiţi ca "actori". Sau, cu vorbele unui personaj al lui Ionescu, ei par să opteze pentru politica de "detaşare ca sistem"!

O altă strategie, evocată de spaţiul scenic gîndit cu aplicaţie inedită de către Puiu Antemir (decorul) şi Maria Miu (costumele), se referă la caracterul similioriental al jocului din spectacol. Dar şi la elemente ale comicului, parodice, aduse din arta actorului de **commedia dell'arte**. Pînza de culoare închisă din spate, un fel de cort neridicat încă, pe fundalul zecilor de stele aprinse cînd şi cînd, mişcarea în scenă a actorilor care desenează volute, arabescuri, o coregrafie, deci, reflectînd nivelurile jocurilor (cuplul princiar, cele două perechi bezmetice de îndrăgostiţi, cuplul mitologic, grupul meseriaşilor-actori), toate indică şi un joc al regizorului. La o a doua vedere, însă, se observă că unele dintre punctele de contact ale acestor strategii sînt încă laxe, o anume difuzie a ideii regizorale creînd imagini scenice destul de neutre. Faptul este mai sesizabil uneori după pauză, cînd aşteptarea dezlegării jocurilor este contrariată de cîteva momente mai debile ca vibraţie ludică.

Spectacolul lui Alexandru Darie oferă unui grup de actori mai tineri ai Teatrului de Comedie ocazia de a ieşi la rampa propriului talent. Triplul rol al lui Şerban Ionescu (Theseu, Oberon, Peter Quince), de pildă, îi relevă actorului soliditatea valorică a construcţiei personajelor, acroşajul substanţial şi puterea de fascinaţie, de dinamizare a scenei. Actorul a convertit de mult ceea ce părea să fie un dezavantaj - o statură ieşită din comun - într-un "instrument" artistic. Şerban Ionescu are aici, ca în multe roluri dificile în care l-am văzut, acea energie sublimată în actul de creaţie scenică prin care se defineşte un tip de actor veritabil.

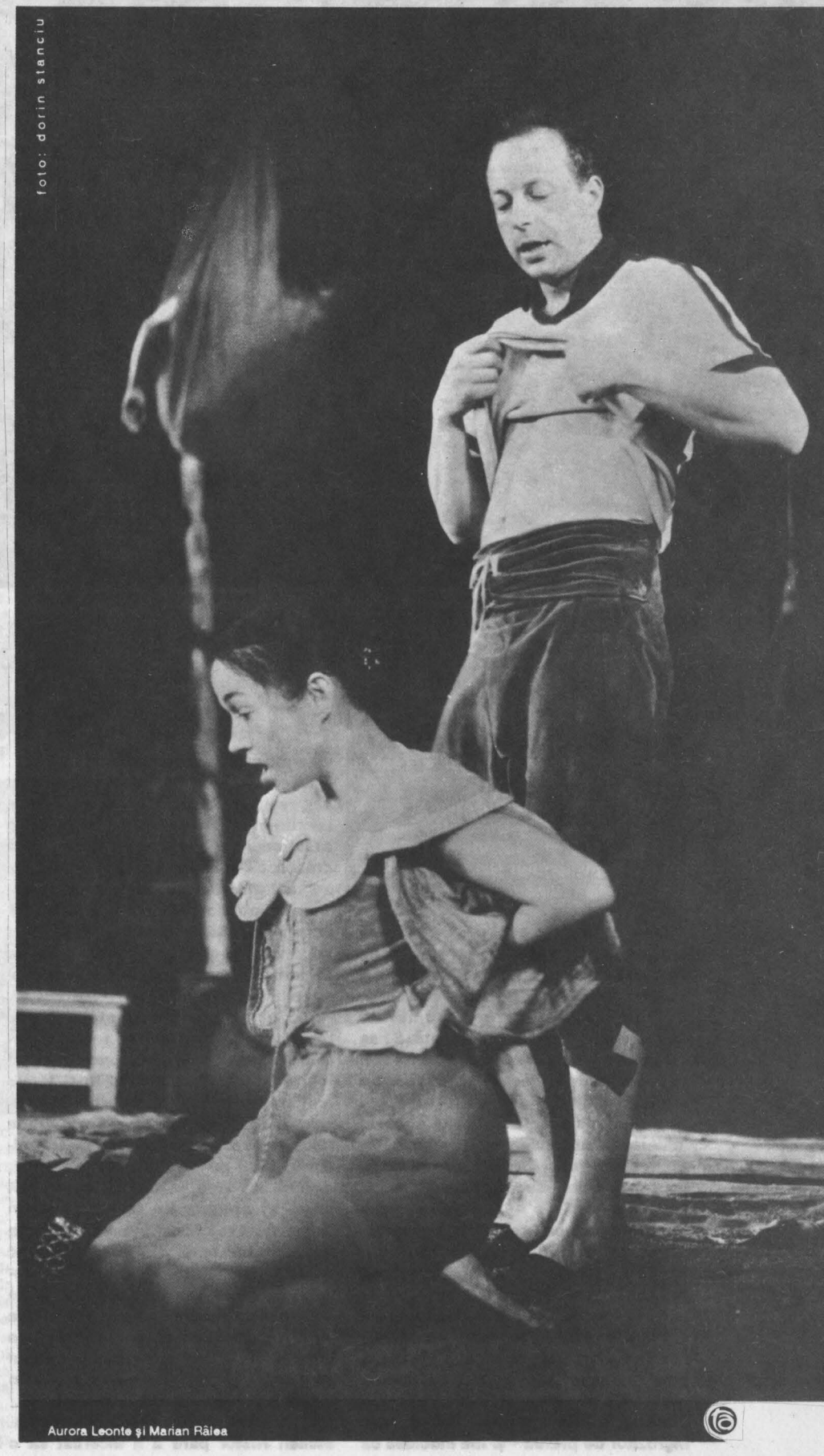
Un alt tip de vitalitate a comicului îl reprezintă de mai mulţi ani Marian Râlea, interpretul lui Lysander aici. Actorul şi-a constituit în timp o personalitate

inconfundabilă, obturată cînd şi cînd de o manierizare a unor posturi scenice. Are farmec, un farmec indicibil pe care îl evocă adesea marii comedianţi. Mai puţin debordant ca joc, definindu-şi o modalitate interpretativă lucrată sigur şi fără complicaţii inutile, este interpretul lui Demetrius, Florin Anton. Mi-ar plăcea să-l văd odată pe actor într-o postură scenică mai lesne congruentă cu tipul său special de joc, de implozie mai degrabă decît de explozie.

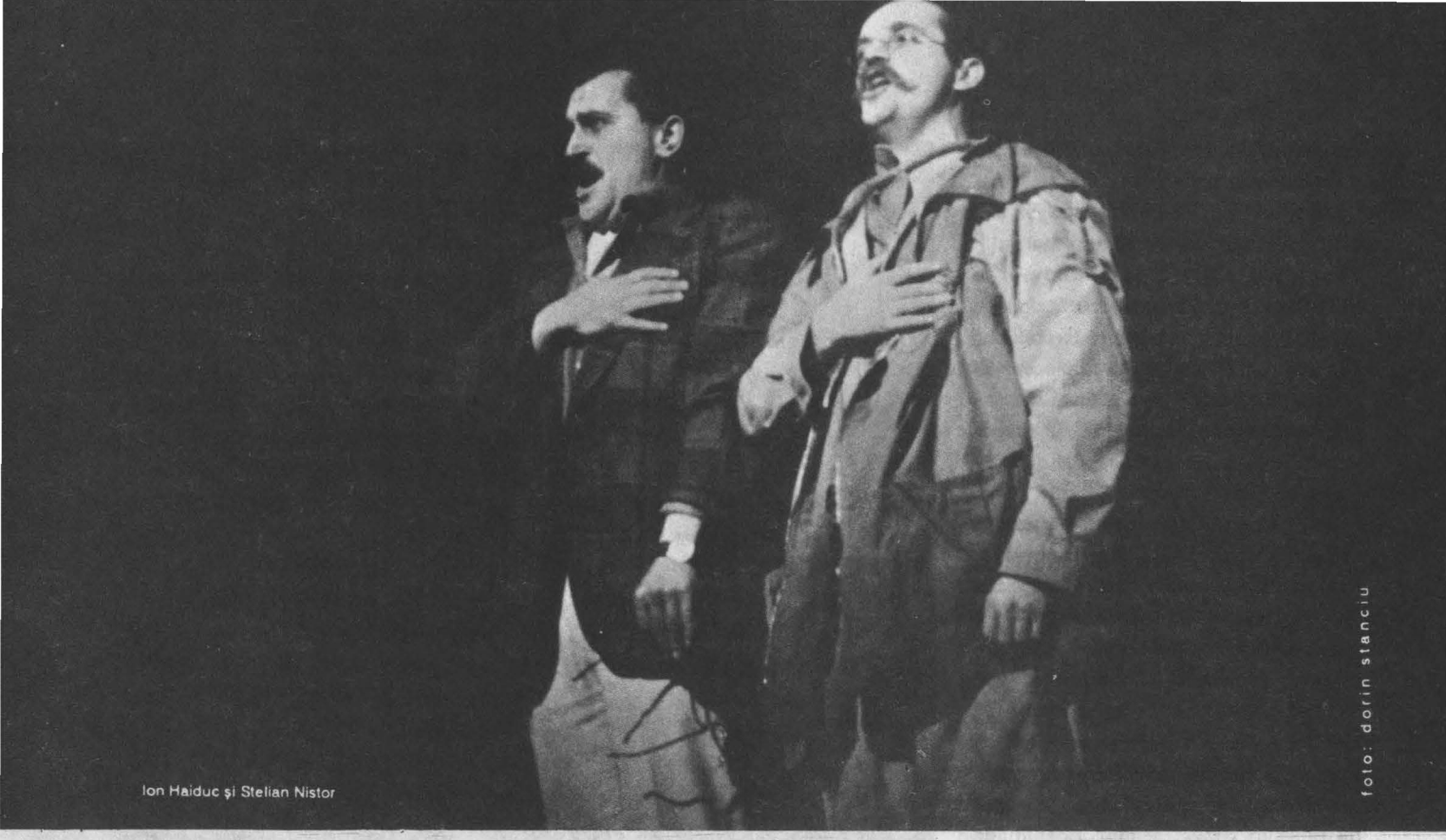
Seducătoare sînt actriţele care apar în acest spectacol! Tipologia comică-dramatică a fiecăreia este atît de clar definită, iar priza la rol atît de firească încît personajele lor se reţin imediat. Gabriela Popescu (Hyppolita, Titania) are o vervă fără de care vocaţia indiscutabilă de actriţă comică ar fi literă stearpă. Magda Catone (Helena) dezvăluie un joc mixînd farmecul cu umorul dar şi cu o ironie greu de prins în cîteva cuvinte. Costumaţia actriţei sporeşte agreabil hazul indiscutabil al apariţiilor sale. Aurora Leonte (Hermia) joacă o naivitate dar şi o încrîncenare care îi stabilesc un profil aparte în spectacol. Cît de înşelătoare, în joc, pot fi acestea, numai personalitatea actriţei o explică, printr-o modernitate firească şi sigură.

Surprinzător este Petre Nicolae în Puck. Spiriduşul fanteziilor shakespeareane îşi compune o fizionomie, o modulaţie a vocii de excepţie. Talentul actorului muşteşte în jocul său, chiar cînd nu are replică, astfel încît, faţă de "un" Puck văzut de curînd la Dublin, impresia e de partidă cîştigată lejer. Tripla ipostază a lui Şerban Celea (Bottom, Pyramus, Egeu) e o dificultate învinsă de un actor sigur pe sine, evident mai sesizabil în Bottom. Ceilalţi componenţi al trupei de meseriaşi-actori în piesă delimitează, fără confuzii, siluetele propriilor personaje. Dumitru Chesa (Snug, Leul) dă comicului o notă apăsat convenţională, Candid Stoica (Starveling, Clar de lună) una naiv-sentimentală, Mihai Bisericanu (Thisbe, Flute) o alta parodică iar Gheorghe Dănilă (Snout, Zidul) una de improvizaţie hazoasă.

MARIAN POPESCU



Aurora Leonte şi Marian Râlea



Ion Haiduc şi Stelian Nistor

foto: dorin stanciu

CE E VAL...

LUV de Murray Schisgal • Teatrul "Nottara" • Data premierei: 18 octombrie 1990 • Traducerea şi regia: Nicolae Caranfil • Decoruri: Sică Rusescu • Distribuţia: Victoria Cociaş (Ellen Menville); Ion Haiduc (Milt Menville); Stelian Nistor (Harry Berlin).

De-ar fi să indic acel gest capabil să traducă sensul şi intensitatea aplauzelor ce au urmat cortinei finale a spectacolului de la "Nottara", aş spune: o ridicare din umeri. Jumătate nedumerită, jumătate indiferentă. Şi aş folosi de-a-ndoaselea un venerabil clişeu spunînd: "acest spectacol nu suscită nimic". Aş fi astfel nedrept pentru că, de suscitat, suscită el ceva: interesul - cu totul ipotetic, recunosc - al sociologului dornic să verifice perenitatea unui succes bulevardier de acum un sfert de secol. De ce rîdea lumea pe vremea aceea? De mai nimic, judecînd dupa textul de faţă. De peripeţiile,veşnicului triunghi conjugal, asezonate cu înţepături benigne la adresa unei filosofii la modă, aparent accesibile, existenţialismul. Pe atunci, Luv (sau Amooor!, titlul sub care s-a jucat la Teatrul Mic in 1966, cu Tatiana Iekel, Octavian Cotescu şi Florin Vasiliu), părea spiritual; astăzi pare îngrozitor de prăfuit - şi mă indolesc că va arăta vreodată altfel.

Observăm că textul ironizează ceva; dar, realmente, nu înţelegem ce anume. Lucrurile se petrec aici la fel ca şi în cazul unui cuplet de revistă de o vervă drăcească, receptat ca oportun şi bine adresat atîta timp cît, de exemplu, personajul politic pe care îl satirizează acesta se află la putere - şi complet neinteresant, chiar incomprehensibil, la o lună după aceea. Ce e val, ca valul trece.

Nedumeritoare, această opţiune repertorială a unei echipe formate dintr-un regizor şi trei interpreţi tineri şi foarte tineri, în momentul unei totale (cel puţin, în teatru) libertăţi de expresie! Din capul locului, scenografia (Sică Rusescu) te ajută să-ţi pierzi ultimele iluzii pe care le vei mai fi avut; decorul nu vrea să fie mai mult decît pare, şi anume, un frumos şablon Broadway 1950 (sau "Tănase" 1990): în fundal, o machetă "sky line" conţinînd un mic Empire State Building cu beculeţe, numai bun de pus, alături de nişte pachete goale de Kent şi de cîteva cutii goale de Coca, drept ornament pe bufetul din sufrageria apartamentului conf.II - şi, în prim-plan, un felinar şi un tomberon al municipalităţii cu sigla NY.

În condiţiile date, scapă cine poate. Stelian Nistor pare a fi încercat să o facă, cizelînd cu migală mici găseliţe proprii, construind un personaj convenţional-clovnesc, lăsînd să transpară o umbră de autoreflexivitate ironică - menţinînd, cu alte cuvinte, un salutar clivaj între sine şi rol. (Măcar la conceperea unui rol de clovn să fie bun faimosul V-Effekt brechtian, căci în alte scopuri încă n-am avut ocazia să observ că ar fi util!)

Ion Haiduc îşi concepe rolul într-o altă cheie stilistică, mai apropiată de ceea ce, pe timpuri, se numea "realism scenic". Şi dacă este adevărat că personajul său, cel al unui self made man tipic, e învăţat să scoată bani din orice, inclusiv din gunoi, apoi aceasta rămîne o metaforă. În momentul în care îl vedem scotocind, la propriu, prin tomberonul municipal, el se transformă într-un simplu clochard - iar spectacolul, în loc de a ne vorbi despre disfuncţionalităţile familiei mic-burgheze, ne instruieşte asupra dedesubturilor psihanalitice ale amorurilor unui biet cerşetor din Statele Unite, ceea ce ar fi niţeluş aberant.

Victoria Cociaş realizează o apariţie amuzantă în patetismul său de soţie neglijată - şi de omul de afaceri, şi de boemul ce-i vor fi, pe rînd, soţi.

DAN PREDESCU

CLASA, LA UN ALT ÎNCEPUT DE DRUM

ACTORII • Teatrul Mic • Data premierei: 31 octombrie 1990 • Cu:Valeria Seciu, Leopoldina Bălănuță, Mitică Popescu, Dan Condurache, Rodica Negrea, Dinu Manolache, Ion Pavlescu, Maria Ploae, Nicolae Dinică, Papil Panduru, Domnița Constantiniu, Adriana Șchiopu, Doina Tamaș, Eusebiu Ștefănescu, Mariana Cercel, Marius Ionescu, Nicolae Ifrim, Julieta Ghiga, Ion Lupu, Nicolae Praida, Florin Piersic jr.

Cortina se ridică: în planul cel mai îndepărtat al scenei actorii Teatrului Mic (în orice caz, cea mai mare parte dintre ei), cu toții aliniați în spatele unei stângi, în nemișcare, privesc scrutător spre noi, publicul. Un lung moment de tăcere incremenită. Te simți întrebat, analizat, judecat, radiografiat. "Să chestionăm o realitate lăuntrică și una exterioară", spusese Alexa Visarion la conferința de presă din dimineața premierei cu **Actorii**, vorbind despre rosturile teatrului în general și mai cu seamă despre felul în care trupa pe care el o conduce le va răspunde, sau va încerca să le răspundă. "Teatrul de echivoc, de mister, de taină. Care eliberează meditație prin energie. Care incită la gîndire. Care pune problema libertății, a raportului om-lume". Pe un asemenea teritoriu păreau să ne aducă primele lungi clipe ale spectacolului **Actorii**. Ca și desfășurarea lui ulterioară, dacă e să ne gîndim doar la autorii, la textele spre care s-au îndreptat preferințele interpreților: Shakespeare și Molière, Eminescu și Rilke, Caragiale și Brecht, Camus și Nichita Stănescu... Teatrul - picătură în care se reflectă universul; actorul - ființa prin care se cern toate trăirile, toate sentimentele omenești: noblețea unei arte care se plătește cu viață. Acestea ar fi ideile, marile idei care constituie osatura eseului de la Teatrul Mic. Închegată, în primul și, cîteodată, în ultimul rînd din frînturile de texte la care se apelează. Mult mai puțin din felul în care ele se leagă în acel tot care ar trebui să fie spectacolul și numai cu rare excepții din modul în care sînt interpretate. Astfel încît încă de la finalul primei părți (nu pot să nu mă întreb, aici, de ce după "momentul Nichita", atît de emoționant compus de Leopoldina Bălănuță, să fi fost nevoie de rostirea rugăciunii "Tatăl nostru"? Tipul de comunicare spirituală religioasă nu este, cumva, altceva decît cea prin artă?), dar mai ales al reprezentației, ai sentimentul de a fi asistat la un fel de serbare școlară unde fiecare spune ce știe cel mai bine, sau ce i se pare că știe cel mai bine. Cu cîțiva (foarte puțini, să-i numeri pe degetele de la o mînă) elevi (actori) foarte buni, poate chiar excepționali, cu o majoritate mediocră acceptabilă și cu destui care de-abia pot trece clasa. Dacă spectacolul a urmărit o prezentare a trupei, a posibilităților ei artistice, impresia e îndeajuns de tristă și, ca să spun drept, nu prea văd cum (sau cu cine) va reuși Alexa Visarion să-și pună în practică (adică în scenă) ambițiosul și încărcatul repertoriu pe care ni-l anunțase în dimineața lui 31 octombrie '90. Insula de Gellu Naum, **Cumpăna de noapte a regilor** (un recital din monologuri shakespeariene susținut, e adevărat de - acum - invitatul Ștefan Iordache), **Vizita bătrînei doamne** de Dürrenmatt, **Mlaștina** de Caryl Churchill, **D'ale carnavalului** de Caragiale, **Trovarsi** de Pirandello, **Mătrăguna** de Machiavelli, **Cei drepți** de Camus, **Pescărușul** de Cehov, **Iulius Caesar** de Shakespeare, **Copilul îngropat** de Sheppard... Ți se taie respirația, nu altceva.

Pe de altă parte, însă, mă gîndesc că un spectacol ca **Actorii** (de altfel, anunțat doar ca un prolog la stagiune și nicidecum ca făcînd parte din "adevăratul" ei repertoriu) n-are cum să pună în valoare realele energii creatoare ale interpreților, ale trupei în ansamblul ei. Căci chiar dacă ideile enunțate la început sînt generoase și ar fi putut, teoretic, să dea unitate reprezentației, ele nu s-au rotunjit din realitatea propusă de un text unitar, de o piesă, n-au reieșit din înfruntarea caracterelor, dintr-o acțiune. Monologurile, chiar dacă sînt meditații pe aceeași temă, nu nasc neapărat (ba chiar deloc, aș zice) dialogul, adică relația care alcătuiește limbajul articulat al teatrului. Ca și al vieții - doar ne convingem, pe propria piele, în fiecare zi. Așadar, nici calitățile latente (reale sau, nu o singură dată, inventate de vreun regizor magician) existente în actori n-aveau cum să fie puse în valoare. Deci să fim optimiști și să-i acordăm lui Alexa Visarion creditul că-și va putea împlini atît de generoasele speranțe artistice legate de trupa Teatrului Mic.

MIRUNA IONESCU

POATE, SPERANȚA ...

CELE DOUĂ PRIVIGHETORI de Dumitru Solomon, după H.C. Andersen • Teatrul Dramatic "Maria Filotti" din Brăila • Data premierei: 1 noiembrie 1990 • Regia: Mihai Lungeanu • Scenografia: Gheorghe Mosorescu • Distribuția: Petrică Stoian (Abuliu), Vasile Ulianov (Fenol), Marinela Istrate (Steluța), Adrian Găzdaru (Vay), Robert Costandache (Strungăreață), Rădița Roșu (Macsenia), Giliola Coconcea (Privighetoarea), Ioana Dragu (Faptele bune), Profira Serafim (Faptele rele).

La fel ca și pentru alte instituții de spectacol (și nu numai...), libertatea postrevoluționară nu a însemnat pentru Teatrul Dramatic "Maria Filotti" din Brăila doar un prilej de bucurie; între altele, din cauza descompletării trupei și, nu în ultimul rînd, din cauza lipsei de entuziasm profesional a actorilor rămași. Concursul ținut în primăvară a adus aici un număr de tineri ("categorie" în general deficitară în teatrele din provincie); toți însă, din păcate, lipsiți de studii de specialitate. Sesizînd pericolul instaurării, în aceste condiții, a unui "amatorism" deplorabil (boală de care s-au molipsit în ultimii ani și actori cu acte în regulă), regizorul Mihai Lungeanu, noul director al teatrului brăilean, i-a supus mai întîi pe proaspeții angajați unor probe și exerciții de adaptare la exigențele minime ale scenei, realizînd abia după un timp considerabil spectacolul menit a-i " scoate în lume". Piesa aleasă ca suport dramaturgic al montării a fost **Cele două privighetori** de Dumitru Solomon, "după o idee dintr-un basm de H.C.Andersen", cum precizează autorul în volumul **Transfer de personalitate** în care a apărut, în 1990, și acest text. Alegerea regizorului a fost inspirată: tinerii au debutat cu (și au lansat în premieră pe scenă, după un spectacol de teatru radiofonic) o piesă bine scrisă, avînd roluri generoase și replici inteligente. Pe acestea din urmă se sprijină, de fapt, în special, lucrarea, deși tot ele reprezintă, într-un fel, și principala ei slăbiciune. Dramaturgul are (și) aici voluptatea jocurilor verbale - sclipitoare deseori, profunde uneori, spirituale întotdeauna -, cărora le sacrifică pe alocuri, inconștient poate, coerența și fluiditatea acțiunii. În orice caz, e o piesă agreabilă, cîteodată gravă în subtext; și, dacă unele butade și-au mai pierdut acum din percutanță, altele au căpătat o surprinzătoare (și nu neapărat îmbucurătoare, dar asta e !) actualitate.

Mihai Lungeanu a preferat să facă, din acest text, un spectacol "pentru copii", atenuînd, prin urmare, dimensiunea lui mai adîncă și accentuînd-o pe aceea "ludică", voioasă, mai de suprafață. Ideea nu e cu totul condamnabilă (deși nici cu totul lăudabilă), mai ales pentru că, între aceste limite, rezultatul scenic este coerent și convingător; rezolvarea finalului dovedește însă că ecourile mai grave nu ar fi trecut nesesizate de public. Scenografia în culori vesele a lui Gheorghe Mosorescu accentuează intenția menținerii în lumea basmului, sugerînd ilustrațiile din cărțile pentru copii. Atuul montării îl constituie însă naturaleța și prospețimea interpreților. Fără a atinge performanțe uluitoare, fără a produce revelații zguduitoare, mai timid, mai ezitant la început, cu tot mai multă siguranță și dezinvoltură apoi, ei izbutesc, în ansamblu și individual, o evoluție absolut onorabilă, de nivelul unei trupe profesioniste care ar putea primi drept calificativ "medie, spre bună"; minus - și acesta e lucrul cel mai îmbucurător - ticurile rutiniere, "cîrligele" plicticoase și tot balastul binecunoscut al "meseriei". Nu voi comenta contribuția fiecăruia dintre interpreți pentru că deocamdată nu cred că e cazul. Oricum, la Brăila s-a născut speranța. Și, oricum, spectacolul te face să meditezi, la fel ca și piesa, la diferența - atît de greu de perceput - dintre autentic și fals; cu speranța că, poate...

ALICE GEORGESCU

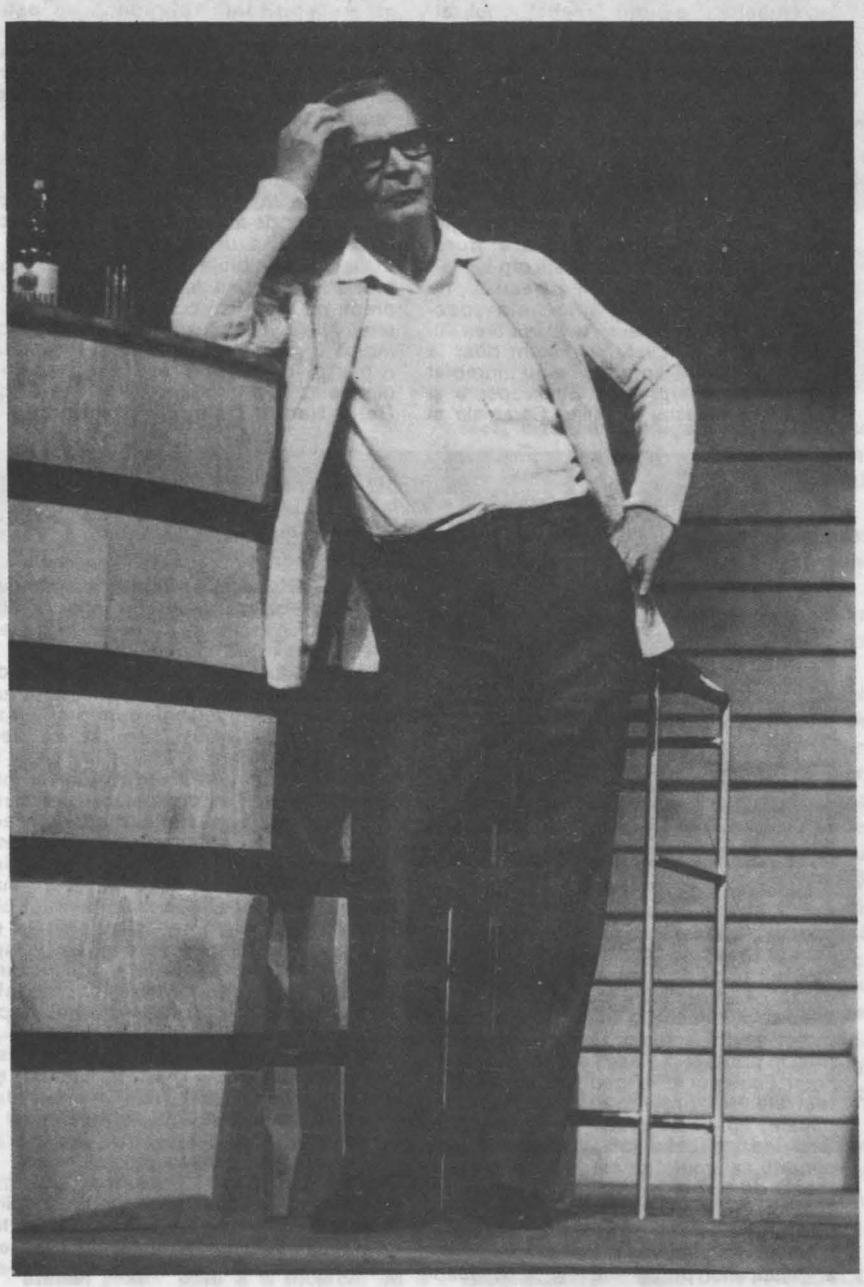
RADU BELIGAN în Cui i-e frică de Virginia Woolf?

CUI I-E FRICĂ DE VIRGINIA WOOLF? de Edward Albee (în românește de Anda Boldur) • Teatrul Național din Craiova • Data premierei: 2 octombrie 1990 • Regia: Mircea Cornișteanu • Scenografia: Viorel Penișoară-Stegaru • Distribuția: Iosefina Stoia (Martha), Radu Beligan (George), Lamia Beligan (Honey), Constantin Cicort (Nick).

În programul de sală al spectacolului craiovean, maestrul Beligan își amintește: "La treizeci de ani de la crearea ei, piesa lui Albee este considerată una din capodoperele teatrului modern, o piesă aproape clasică. L-am cunoscut pe autor la New York cu un sfert de veac în urmă și i-am comunicat intenția de a juca piesa la București. Versiunea noastră scenică s-a bucurat de un mare succes. Am jucat-o în turneu pe scenele teatrelor Naționale din Budapesta și Belgrad. La Belgrad, unde se afla întîmplător, Albee a văzut spectacolul și s-a arătat mai mult decît încîntat. Și iată că după atîția ani, Naționalul craiovean înscrie piesa în repertoriul său și mă invită să reiau rolul."

Ne amintim și noi spectacolul Naționalului bucureștean, de prin 1969-1970, la sala din Piața Amzei, în regia semnată de Michel Fagadau, cu un strălucitor Radu Beligan în George și cu o foarte bună Marcela Russu în Martha, formînd un cuplu în continuă și reciprocă hărțuială, cu o excelentă Valeria Seciu, sîcîitor bolnăvicioasă și aproape tîmpită de-a binelea în Honey, și cu un Costel Constantin în plină ascensiune profesională, lipsit de scrupul și hotărît să nu ierte nimic în Nick, ultimii doi formînd la rîndu-le un alt cuplu viabil, bătăios dar macerat de ulcerații ascunse, ireversibile. Nu era poate un mare spectacol, dar era chiar spectacolul piesei și încă beneficiind de o distribuție atît de bine aleasă încît ar fi putut să semneze regia spectacolului nu doar Mihai Făgădău, devenit Michel Fagadau fără a fi mai puțin obscur ca regizor, ci însuși Sică Alexandrescu sau Moni Ghelerter. Relația celor patru era cea care juca în scenă, făcînd totul convingător și credibil. Peste ani, la Studioul experimental al Teatrului "A.Davila" din Pitești, regizorul Costin Marinescu realizează un surprinzător și percutant spectacol **Cui i-e frică de Virginia Woolf?**, de o mai violentă încrîncenare a disperării, cu - pe atunci - foarte buni actori pitești: Ion Roxin (George), Ileana Zărnescu (Martha), Sorin Zavulovici (Nick) și Nina Zăinescu (Honey). O tentativă ceva mai modestă, dar nu lipsită de interes, avea să fie semnată apoi la Arad, de regizorul Mircea Moldovan, cu regretații Ion Petrache și Maria Barboni în George și Martha, cu Virgil și Mariana Müller în Nick și Honey.

Mircea Cornișteanu face parte din categoria regizorilor care știu să-și facă o distribuție și chiar să "parieze" pe actor, pe relevarea disponibilităților lui în ipostaze inedite. Avîndu-l de astă dată în distribuție pe Radu Beligan pentru George, lucrurile nu erau, mai departe, deloc simple. Regizorul a avut nu numai curajul s-o distribuie în Martha pe Iosefina Stoia, actriță de predilect registru comic, ci și pe acela de a distribui în rolurile tinerilor doi debutanți, Constantin Cicort și Lamia Beligan. A lucrat într-un timp record (pare-se, sub trei săptămîni) și a realizat un spectacol de o bună ținută profesională, poate nu cu destulă strălucire artistică, dar fără distonanțe supărătoare. Fiecare personaj e precis conturat, pe o linie proprie. Mai puțin izbutită e relația de comunicare dintre ele, dar și aceasta comportă o discuție aparte, personajele înseși părînd a nu mai avea de mult ce să-și spună, unul altuia. O carență de relație a jocului actoricesc (sesizabilă ca atare) poate totuși să "coincidă" parțial, în acest caz, cu intenția de a sugera neputința de a comunica a acestor oameni, aflați în deriva specifică societății de consum. Ca și piesa, montarea e voit antisentimentală și-ți lasă gus-



tul amar dar adevărat al lucidității.

În George, Radu Beligan e din nou impresionant prin bogăția și subtilitatea nuanțelor sale (auto)ironice, conferind personajului un soi de detașare impersonală față de faptele în care e implicat, dar care parcă nu-l mai privesc. Radu Beligan se privește pe sine în George, în ceilalți, în jocul lor din viață și de pe scenă: le face jocul, dar rămîne însingurat și intangibil, ca și cum ar fi trecut deja de bine și de rău și nimic de pe lumea asta nu mai poate să-l mire sau să-l afecteze. În graseiata-i "monotonie" ironică, de un farmec inconfundabil, sînt sesizabile mereu alte nuanțe, pe care actorul, departe de a le sublinia cu ostentație, le dă numai "în treacăt", parcă mai mult pentru sine decît pentru ceilalți. Arta lui Beligan are simplitatea brâncușiană a șlefuirii de-o viață.

Mircea Cornișteanu cîștigă "pariul" Iosefina Stoia în Martha, actrița susținîndu-și partitura cu aplomb și cu o remarcabilă forță dramatică, în ciuda unor tente poate prea acuzat vulgare. Dar oare nu justifică, și ele, actuala **detașare** a lui George? Spectacolul e mai profund decît pare, la prima vedere. Și nu trebuie "justificat", ci doar înțeles, însă pînă la capăt.

Cu nimic mai bună decît generația precedentă, a cărei istorie într-un fel o repetă, generația lui Nick și a lui Honey e privită și "citită" fără nici un fel de menajamente. Progresele de ordin tehnico-material ale omenirii sînt departe de a-i aduce o însănătoșire morală.Iar vremea iluziilor a trecut de mult. Constantin Cicort izbutește performanța obedienței agresive în Nick, impunîndu-și personajul printr-un tranșant joc scenic. E la primul său rol și pășește hotărît, cu dreptul. Tot la primul ei rol ca actriță profesionistă e și Lamia Beligan, încă ezitantă în Honey, dar, și în acest caz, "reținerea" actriței poate traduce un dat comportamental al personajului. Să mai zică așadar cineva că Mircea Cornișteanu nu știe să-și facă distribuțiile, cîntărind toate argumentele și folosindu-le în favoarea spectacolului.

Scenografia lui Viorel Penișoară-Stegaru trădează o oarecare grabă a execuției, aproximînd însă satisfăcător cadrul acțiunii și condiția materială a personajelor. Nu-i un spectacol de palmares al lui Mircea Cornișteanu, dar nici unul de care să se rușineze. Cu atît mai mult cu cît conține o pagină antologică a teatrului românesc: reluarea rolului George de către Radu Beligan, aflat - la cei 72 de ani ai săi - într-o formă artistică de invidiat! Chiar și de către cei foarte tineri.

VICTOR PARHON

SPRE DESĂVÎRȘIREA PLATITUDINII

Înscrierea în repertoriul Teatrului Național din Craiova a piesei lui Edward Albee **Cui i-e frică de Virginia Woolf?** nu putea fi decît o continuare firească a unui program artistic în care textul de valoare a ocupat locul ce i se cuvine . O trupă ce a fost obligată să se confrunte cu propriile limite dovedind că le poate depăși, impunînd, nu o dată chiar contrar opiniilor acreditate, nume încă necunoscute sau vegetînd într-un plan secund de interes, avea toate datele care să-i permită realizarea unui spectacol remarcabil cu această operă de o cruzime răscolitoare și de o tristețe ucigătoare. În ce-l privește pe Mircea Cornișteanu, dincolo de maturitatea gîndirii regizorale, știința alcătuirii distribuției și mai cu seamă aceea a lucrului cu actorii - calități impuse de montările sale și aproape unanim apreciate - erau și în cazul de față un solid argument al speranței în reușita unui important demers teatral. Dar, cel puțin din felul cum a arătat spectacolul în turneul bucureștean făcut la puțină vreme după premieră, speranța s-a dovedit deșartă. O platitudine tinzînd spre desăvîrșire - e adevărat, pe alocuri zdruncinată de excese sonore sau de grimase ridicol-înspăimîntătoare (datorate, în cea mal mare măsură, tînărului Constantin Cicort, interpretul lui Nick) - a coborît pînă la nivelul unei povestioare cu tentă melo, narînd criza unui cuplu, o dureroasă, chiar violentă meditație despre minciuna cotidiană și compromisul existențial, despre iluzie ca formă calpă de evadare din realitate, despre nevoia de a privi în față adevărul ca unică modalitate a supraviețuirii. Exegeții piesei lui Albee, ba chiar autorul însuși, consideră piesa o alegorie în care tensiunea jocului atinge paroxismul nopților de sabat. Personajele sînt supuse, sau se supun unul pe celălalt, unei exorcizări, iar cruzimea "tratamentului" consumă, obosește, disperă, excită pe fiecare dintre parteneri pînă la epuizare, pînă la smulgerea măștii de pe suflet, pentru ca în zori ființe fantomatice să se regăsească așa cum sînt, așa cum trebuie să se accepte una pe alta. Ritmul drăcesc al acțiunii nu se naște din întîmplările ce se petrec, ci din încurcătura firelor nevăzute care leagă personajele între ele, scurtcircuitînd mincluna, compromisul, complexul de a-l fi făcut, iluzia.

La un moment dat, meditînd asupra propriei vieți, George spune că ea poate fi interpretată "ca un fel de alegorie, dar se poate citi și ca un roman foileton". O ambiguitate din care sensurile se încheagă și care este consubstanțială textului operei. Tocmai acest element esențial mi se pare a-i fi scăpat montării cralovene, ea rămînînd numai ca o ilustrare a celui de-al doilea termen al ecuației. Da, întîmplări de tip foiletonistic se petrec pe scenă, pauperitatea limbajului teatral ducînd ineluctabil spre pauperizarea înțelesurilor spectacolului. O scenografie (semnată de Viorel Penișoară-Stegaru) ce nu este decît un cadru de un realism anodin al cărui unic merit este de a nu stînjeni mișcarea actorilor; o inexplicabilă, pentru un regizor ca Mircea Cornișteanu, absență a folosirii luminilor ca important element al discursului scenic; o la fel de inexplicabilă absență a unui gînd regizoral care să structureze montarea; dar, mal ales, o ciudată opțiune în alcătuirea distribuției fac din **Cui i-e frică de Virginia Woolf?** la Teatrul Național din Craiova un spectacol mediocru (în cel mal bun caz). Asupra acestei din urmă afirmații trebuie, fără îndolală, insistat. Bănuiesc, principalul argument al unei posibile izbînzi a fost participarea unui actor de talia lui Radu Beligan în rolul lui George, ca o mănușă potrivindu-i-se subtila ironie cinică a personajului, detașarea (numai aparentă), dublată de o dureroasă asumare a realității. Profesionalismul lui Radu Beligan nu poate dezamăgi și nici juca farse dar, din păcate, ceea ce ar fi putut fi un recital nu-l decît o luptă (zadarnică) de unul singur cu inerția partenerilor, cu incapacitatea lor de a crea personaje care să facă posibilă (credibilă, relevantă) alegoria lui Albee. De ce a mizat Mircea Cornișteanu pe Iosefina Stoia pentru rolul Marthel, mi se pare de neînțeles. Nici una dintre datele eroinel - luciditatea amputată de neputința de a-și asuma propriul destin, cruzimea în judecarea celorlalți ca revers al fragilității propriei ființe lipsite de un punct real de sprijin, răutatea ca panaceu al compromisurilor fără sfîrșit în care se știe implicată, dar de care-l acuză numai pe ceilalți, capacitatea de a se autoiluzlona pînă la a nu mai putea distinge granița dintre realitate și invenție, dintre adevăr și minciună - nu este tălmăcită în interpretarea Iosefinei Stoia. Firesc inexperți în atacarea rolurilor, tinerii Lamia Beligan (care-și dă multă osteneală în redarea stării de ameteală alcoolică a lui Honey, fără însă ca măcar acest lucru să-l reușească) și Constantin Cicort (stîngăciilor de începător li se adaugă o nefericită emisie vocală și o nestăpînire a expresiei faciale, care, în loc să contribuie la exprimarea unor stări, le face ridicole) sînt departe de a putea contribui la închegarea relațiilor dintre personaje și prin aceasta a sensurilor ce se impuneau a fi descifrate în și prin spectacol.

MIRUNA IONESCU

Dumitru Drăgan şi Angela Radoslavescu

„O GLUMIȚĂ"

WEEK-END LA... SECTORUL 9 de Paul Everac • Teatrul "A.Davila" din Piteşti • Data premierei: 30 septembrie 1990 • Regia: Mihai Radoslavescu • Scenografia (după o idee de) Paul Everac • Distribuţia: Emilian Cortea (Titi), Dumitru Drăgan (Maiorul), Sorin Zavulovici (Locotenentul), Ion Focşa (Caporalul Pupăzan), Marin Alexandrescu (Bidirică), Constantin Stavril (Doctorul), Angela Radoslavescu (Baba), Andreea Ralcu (Didina), Alda-Dolna Stan (Luţa), Mihaela Popescu (Clemansa).

Cu titlul **Week-end la... sectorul 9**, comedia lui Paul Everac pe care o vedem acum în premieră la Teatrul "A.Davila" din Piteşti îşi dezvăluie şi vîrsta: peste un deceniu. Peste un deceniu, pentru că pe atunci s-au desfiinţat în Capitală două dintre cele opt sectoare, iar după acest act de reducţie administrativă, sectorul 9 nu mai putea exista nici fictiv. O comedie "de sertar", deci. Un sector fictiv, pentru că imaginaţia autorului îi atribuie obiective pe care nici un sector real n-ar fi îndrăznit să le urmărească, şi cu atît mai puţin să le realizeze. Dar în principiu? Dar într-o accepţiune abstractă a lucrurilor, aşa, ca o variantă convenţional-ideală şi puţin ironică, n-ar fi fost posibil? O ipoteză, deci.

Week-end la... sectorul 9 este, prin urmare, o ipoteză comică despre existenţa unei circumscripţii de miliţie fictive al cărei şef, Maiorul, aflat în întrecere "socialistă" cu alte "circi", doreşte un singur lucru: să cîştige întrecerea. Şi, ca s-o cîştige, n-are nevoie de "probleme", de "cazuri", de "dosare". "Ce-i asta?" îl întreabă alarmat Maiorul pe tînărul lui subaltern, fluturîndu-i pe la nas un dosar. Trebuie să recunoaştem că explicaţiile care urmează, logica absurdă ce se insinuează îşi au, cel puţin în prima jumătate a piesei, hazul lor deconectant, cu nu puţine "săgeţi" spirituale, indirecte, la adresa mecanismului generator al unor asemenea moravuri anacronice, precum şi a falsului deliberat. Şi iată că se iveşte în idilica circă a sectorului 9 un caz de hoţie şi viol, al căror autor, Titi, nu e cu totul implicat în săvîrşirea faptelor, dar se implică total în ipostaza de inculpat, care-i convine din motive ce nu ne mai interesează aici. Pretext generos, cu resurse de neprevăzut, fructificate în prima jumătate a piesei. În cea de a doua, neprevăzutul scade, o perindare de personaje prin arestul unde e găzduit Titi pentru "recuperare" nu sporeşte interesul acţiunii, intriga trenează şi comedia pierde o şansă. Şansa de a deveni mai mult decît „o glumiţă", cum şi-a autodefinit-o autorul însuşi, la aplauze?

Echipa piteşteană, condusă de regizorul Mihai Radoslavescu, a pus-o în valoare cu ritm şi ingeniozitate. Dumitru Drăgan joacă atît de convins blîndeţea convenţională, de îngeraş, a Maiorului, încît i-ai dori parcă o evoluţie mai spectaculoasă a rolului; Emilian Cortea îl susţine cu luciditate amuzantă în Titi; Angela Radoslavescu împodobeşte cu sugestii noi haina unui personaj derizoriu, Baba; veteranul argeşan Ion Focşa, cu hazul lui mucalit şi prob, e un pitoresc caporal Pupăzan. Mai mult n-avem de ce da seama, pentru că e, totuşi, "o glumiţă".

Să mai notăm sugestia scenografică inspirată a autorului - mai multe trofee de fruntaş în întrecere, dominînd spaţiul şi orizontul.

C.PARASCHIVESCU

INTRAREA ÎN NORMALITATE

MAŞINA DE SCRIS de Jean Cocteau • Teatrul Naţional din Timişoara • Data premierei: 20 octombrie 1990 • Regia: Dan Alecsandrescu • Scenografia: Emilia Jivanov • Distribuţia: Vladimir Jurăscu (Fred), Miron Neţea (Didier), Nicu Mihoc (Pascal, Maxim), Larisa Stase Mureşan (Solange), Ana Serghie Ionescu (Margot), Simona Mutaşcu (Domnişoara de la poştă).

TEROARE ŞI CREDINŢĂ de Michael Black •Teatrul Naţional din Timişoara • Data premierei: 21 octombrie 1990 • În româneşte de Alina Cadariu • Regia: Dan Alecsandrescu • Scenografia: Emilia Jivanov • Distribuţia: Armand Calotă (Dr. Joseph Goebbels), Irene Flamann Catalina (Magda Goebbels), Nicu Mihoc (Hasek), Suzana Macovei (Liza Bardoff), Sandu Simionică (Pastorul Niemöller).

Deschiderea de stagiune la Teatrul Naţional din Timişoara aduce cu sine promisiunea intrării în normalitate. Primele premiere ale noului an teatral - **Maşina de scris** (Jean Cocteau), **Teroare şi credinţă** (Michael Black) - atrag publicul în sală, fapt ce dă un răspuns întrebărilor stîrnite şi întreţinute, anotimpuri la rînd, de mareea sensibilităţii colective ce părea să nu se mai lase "amăgită" de ţărmul aflat sub reflectoare. Spectacolul străzii, concurent serios, pusese în dificultate nu doar instituţiile timişorene, ci şi trupe sosite din Italia ori Franţa. Întoarcerea publicului înspre sala de teatru este, în consecinţă, unul dintre semnele bune, care se cuvin remarcate. Un altul: **premiera pe ţară** a textului lui Black (la puţină vreme după premiera absolută, petrecută la Londra, în noiembrie 1989). Reprezentaţia aniversară Cocteau e o montare academică avînd în distribuţie actori dintre cei mai cunoscuţi - Vladimir Jurăscu, Larisa Stase Mureşan, Miron Neţea - şi unde talentul tînărului Nicu Mihoc găseşte, în două ipostaze, prilej să-şi înceapă drumul spre afirmare. **Teroare şi credinţă (Propaganda fide)** rămîne, totuşi, spectacolul în care atît regizorul Dan Alecsandrescu cît şi scenografa Emilia Jivanov îşi ating cota profesională reală, iar interpreţii - experimentaţi sau aflîndu-se la momentul debutului scenic - evoluează concertat, astfel că individualităţile actoriceşti, atent reliefate, contribuie, măsură cu măsură, la unitatea de idee şi de stil a reprezentaţiei. Piesa englezului Michael Black şi-a descoperit în Dan Alecsandrescu un regizor capabil să releve, cu forţă expresivă, avertismentul consubstanţial textului. În universul spectacolului (ca şi pentru dramaturg), referinţa istorică (la ascensiunea şi căderea nazismului, în Europa) devine canavaua pe care se aşază o fermă invitaţie la vigilenţă: piesa foloseşte personajul realităţii istorice (Goebbels, în speţă), pentru a pune în ecuaţie dramatică sistemul totalitar, de oriunde şi de oricînd. Reperul documentar e sesizabil, dar nu precumpănitor.

Cadrul scenografic (unic, şi o recuzită mobilă) concretizează, cu precizia cu care Emilia Jivanov ştie să o facă, starea de tensiune în scenă. Totul se petrece sub "oblăduirea" unui element emblematic (nazist), de la care iradiază o lumină vînătă; totul se va mişca între două obiecte de mari dimensiuni (**amvonul** şi **cuşca** zăbrelită). Regizorul, la rîndu-i, e interesat de exactitatea relaţiei dintre sensul replicii şi imaginea teatrală, de percutanţa acestora asupra spectatorului. Puternice în decupajul regizoral şi interpretativ distincte, personajele montării lui Dan Alecsandrescu, fiind prinse în cercul unei întîmplări despre individ şi putere, despre credinţă şi demenţă (ş.a.m.d.), par să traverseze totodată spaţiul unei teribile însingurări. Conotaţia regizorală dă adîncimi (existenţiale, dacă vrem) piesei, care îşi construieşte discursul pe seama unor cupluri, inşi dependenţi unul de celălalt. Lumea guvernată de marii maeştri ai "minciunii perfecte" iese la suprafaţa scenei dintr-o trapă, prin care figura centrală (Goebbels) va dispărea, spre final. Eficiente, în context, aceste evidente semne privind destinul sistemelor de dictatură (sugerînd, desigur, şi posibilitatea reinstalării lor în rama istoriei), soarta servilor de orice rang, închid între limite **acel lucru** ce ni se pare mai interesant şi mai tulburător - şi care decurge din **mişcarea internă a reprezentaţiei** conduse de Dan Alecsandrescu: singurătatea fiecăruia înăuntrul cîmpului de tensiuni sporind parcă, devenind însuşi motivul nevrozei şi, mai ales, **urmarea** evenimentelor. Trei absolvenţi ai Institutului din Tîrgu Mureş susţin, aici, partituri dificile, şi trebuie spus deîndată că izbutesc un debut cu totul remarcabil. Moderni, ca expresivitate scenică, siguri, creînd personaje cu siluetă inconfundabilă - şi cu biografie: Nicu Mihoc (Hasek - funcţionarul perfect), Suzana Macovei (Liza Bardoff - vedeta filmului de propagandă), Armand Calotă - portretizînd nuanţat, dînd, în rolul cel mai dificil (dr. Goebbels) al montării, proba unei înzestrări deosebite şi a maturităţii talentului său. În alte două roluri, bine închegate, plastice: Sandu Simionică (Pastorul Niemöller) şi Irene Flamann Catalina (Magda Goebbels) - actori experimentaţi, în dialog fericit cu trupa tînără.

Următoarele titluri, pe afişul stagiunii, alcătuiesc un proiect care poate reţine atenţia: Vaclav Havel - **Garden Party** (regia Ştefănuţ Iordănescu), O'Neill - **Lungul drum al zilei către noapte**, Claudiu Iordache - **Într-un Tomis întîrziat**, premieră pe ţară (ambele spectacole în regia lui Emil Reus), Gogol - **Revizorul** (regia Laurian Oniga).

ANTOANETA C.IORDACHE

Radu Jipa, Liliana Lupan şi Mitică Iancu

LABIRINTUL TORŢIONARILOR

UBU REGE de Alfred Jarry • Teatrul Dramatic din Galaţi • Data premierei: 27 octombrie 1990 • Traducerea: Romulus Vulpescu • Regia: Adrian Lupu • Decorul: Victor Creţulescu • Costumele: Gabriela Bondărescu-Catargiu • Muzica: Tudorel Iftode • Distribuţia: Mitică Iancu (Dom'Ubu), Liliana Lupan (Madam Ubu), Vasile Dănilă (Regele Venceslav, Ţarul Alexei), Ioana Citta Baciu (Regina Rozamunda, O fată bătrînă), George Serbina (Căpitanul Bordură), Grig Dristaru (Blegoslav, un prinţişor feroce), Gabriel Constantinescu, Petre Păpuşă, Veronica Filip-Păpuşă, Svetlana Friptu, Radu Jipa (Nobili, financiari, magistraţi şi încă... şi încă... mulţi alţii, poporeni adică... cetăţeni liberi), Gabriela Reder (Altă fată... bătrînă), Remus Cernat (Aproape toţi soldaţii... şi O stafie).

Se împlineşte aproape un veac de cînd ireverenţiosul şi pitorescul "merde", rostit cu dezinvoltură de către Ubu, "fostul rege al Aragonului", a provocat un scandal comparabil doar cu cel dezlănţuit de **Hernani** de Victor Hugo. Creat de Alfred Jarry, el era gîndit ca o grotescă parodie la **Macbeth** şi, totodată, la ignorantul său dascăl de fizică de la liceul din Rennes.

Beneficiem şi noi, de mai bine de două decenii, de tălmăcirea românească a lui **Ubu rege**, originală şi sugestivă, aparţinînd lui Romulus Vulpescu, dar textul n-a văzut lumina rampei decît la teatrul de păpuşi, într-o admirabilă montare la Cluj, avîndu-i pe Melania Ursu şi Tudorel Filimon în rolurile principale. Nici nu este de mirare, căci un asemenea atac violent la adresa dictaturii şi a totalitarismului ce nu cunoaşte limită în lăcomia sa era considerat periculos pe scena noastră. Un atac învesmîntat în haina glumei şi a caricaturii de către cel mai autentic urmaş al lui Rabelais şi al rîsului carnavalesc medieval din literatura franceză - Alfred Jarry.

Montarea cu **Ubu rege** pe scena Teatrului Dramatic din Galaţi, semnată de Adrian Lupu, capătă astfel multiple conotaţii. E vorba nu numai despre deschiderea stagiunii teatrului de pe malul Dunării într-un alt context social şi cultural şi despre cel dintîi spectacol realizat după revenirea în ţară a unui regizor animat de dorinţa de a contribui la împrospătarea vieţii noastre artistice. Ci, în primul rînd, despre pătrunderea în circuitul scenic a unei opere cu tulburătoare trimiteri către contemporaneitate. Iar introducerea de către regizor în textul piesei **Ubu rege** a unor momente şi replici din celelalte opere dramatice ale lui Alfred Jarry - **Ubu înlănţuit** şi **Ubu încornorat** - a adîncit sensurile, înlesnind rapelul la realitatea de azi. Mai ales în scenele de masă, precum aceea în care oamenii înlănţuiţi îşi clamează în genunchi bucuria de a fi liberi, cînd o sfoară albă, închipuind un lanţ, îi cuprinde şi pe spectatori. În decorul sugerînd jocul unor copii cruzi, avînd ca element central cuierul-pom, cu braţe încolăcite, de meduză, înconjurat de cutii şi de paravane din cartoane pentru ouă, evoluează într-o sarabandă sălbatică Ubu, interpretat cu naiv sadism de Mitică Iancu, şi o Lady Macbeth de Grand-Guignol, compusă cu multă fineţe de Liliana Lupan. Albul murdar sau verdele de mlaştină în putrefacţie ce predomină în decorul creat de Victor Creţulescu, precum şi costumele, preluînd aceleaşi nuanţe, însăilate, parcă, pentru un carnaval de vrăjitoare scăpătate, compun un cadru potrivit evoluţiei grupului de actori ce-şi schimbă în ritm drăcesc identitatea. Grup din care l-am reţinut pe Ioana Citta Baciu (caricaturală şi comic-tragică în Regina Rozamunda), pe Grig Dristaru (gălăgios şi caraghios-exploziv în Blegoslav, un alter ego fanfaron şi subuman al lui Ubu), pe George Serbina (marionetă jalnic-războinică în Căpitanul Bordură) şi pe Svetlana Friptu, Petre Păpuşă şi Veronica Filip-Păpuşă, trei entuziaşti interpreţi veniţi de la Chişinău care, cu un uşor accent dulceag de dincolo de Prut, practică un joc sincer şi autentic.

Spectacolul realizat de Adrian Lupu este plin de surprize, dovedind o bogată imaginaţie, cu momente de explozivă fantezie, alăturînd grotescului automatismelor de mişcare momente dramatice, bazate pe firescul reacţiilor. Paravanele şi cuierele- pom capătă, prin simpla mutare, cele mai diverse semnificaţii, concretizînd locuri de acţiune diferite. Rămîne în permanenţă în primul plan al atenţiei demontarea mecanismului ridicării şi prăbuşirii unui despot lacom, animalic, limitat, căruia Mitică Iancu îi dezvăluie, sub aparenta bonomie, ferocitatea. Există pe alocuri, însă, scăderi de ritm, nu toţi interpreţii susţin spectacolul la tensiunea imprimată de regizor. Deranjează unele repetări ale mijloacelor de expresie, o anume uniformitate a reacţiilor. Precumpănesc, însă, gravitatea şi incisivitatea ce căpătuşesc bufoneriile şi caricatura.

În ciuda faptului că personajele nu evoluează dramatic, fiind concepute ca marionete, regizorul a izbutit să evidenţieze dezumanizarea treptată a lui Ubu şi a soaţei sale, precum şi să transmită starea de revoltă faţă de asemenea tipuri şi întîmplări.

Prin propunerile sale îndrăzneţe şi lucide în exegeza scenică a textului lui Alfred Jarry, montarea datorată regizorului Adrian Lupu la Galaţi se înscrie printre reuşitele începutului de stagiune.

ILEANA BERLOGEA

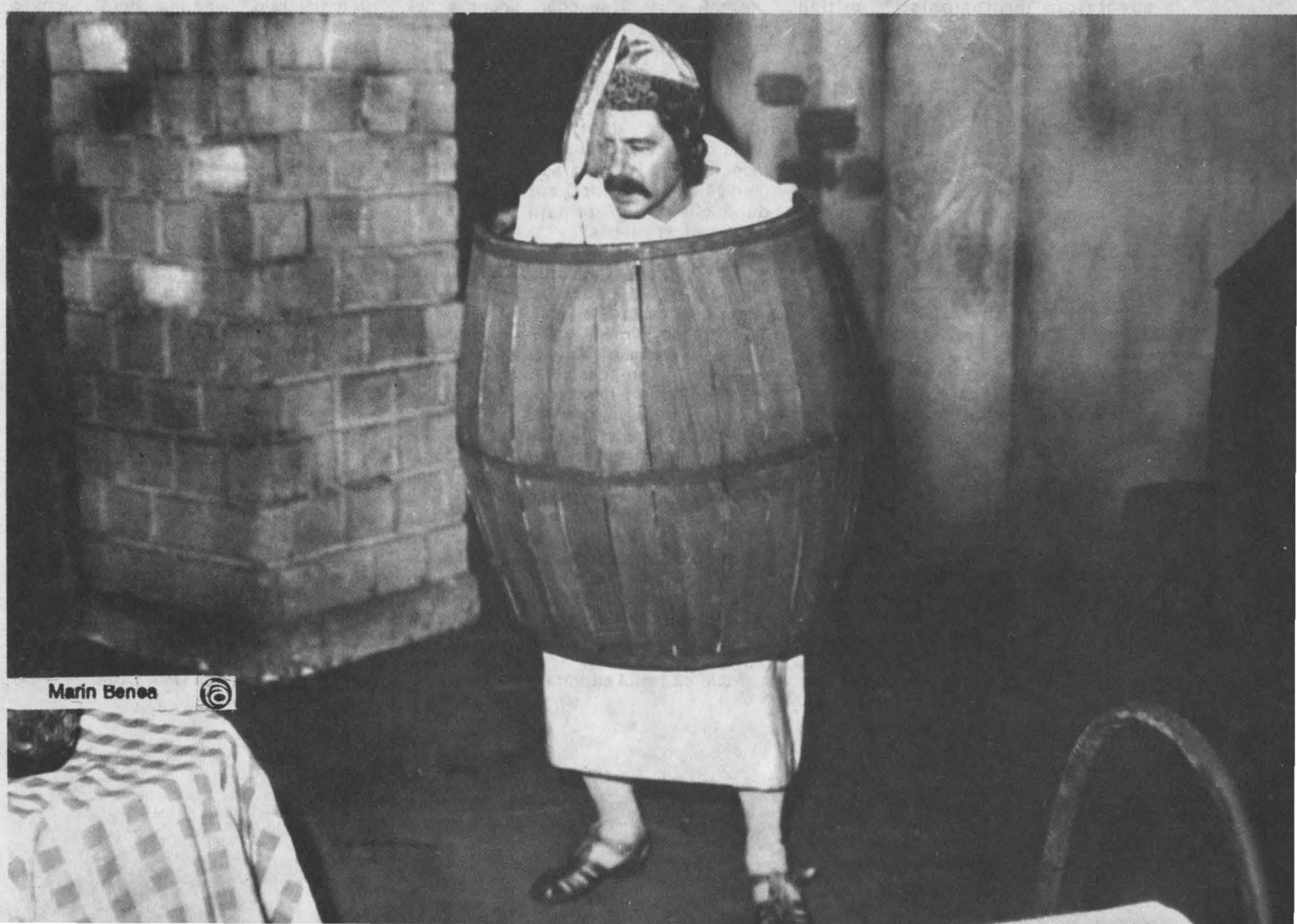
BUTOIUL LUI DIOGENE ȘI COIFUL ROMAN

D-ALE CARNAVALULUI de I.L.Caragiale • Teatrul Dramatic "Maria Filotti" din Brăila • Data premierei: 14 octombrie 1990 • Regia: Mihai Lungeanu • Scenografia: Radu Corciova • Distribuția: Mircea Valentin (Nae Girimea), Bujor Macrin (Iancu Pampon), Marin Benea (Mache Răzăchescu), Florin Chirpac (Catindatul), Adrian Năstase (Iordache), Nicolae Țăranu (Un ipistat), Ildy Năstase (Didina Mazu), Liliana Ghiță (Mița Baston), George Șofrag (Un cheiner, Un sergent), Mioara Tîrzioru (O mască).

În studiul său despre **D-ale carnavalului** din **Caragialiana**, Șerban Cioculescu afirmă că această piesă "trebuie neapărat văzută înainte de a fi citită". De ce? Pentru că, motivează domnia-sa, "la lectură ea riscă să rămînă nedescifrată". Desprindem de aici, mai întîi, preponderența vizualului în receptarea acestei piese, dinamismul spectacular încorporat în structura ei, faptul că **jocul**, deliciile jocului prevalează asupra intrigii și a caracterelor. Ba chiar și dialogul e supus aceluiași ritm viu, frenetic, care nu lasă prea mult timp de exprimare, de gîndire, prins într-o mișcare amețitoare de replici scurte, strînse, ca brațele partenerilor de dans. N-ați observat că, spre deosebire de **Noaptea furtunoasă** și **Scrisoarea pierdută**, în **D-ale carnavalului** nici un personaj n-are timp de monolog? Peripețiile se derulează prea iute pentru a mai găsi răgaz de așa ceva și multiplicarea lor trebuie percepută neapărat cu ochiul, mai ales cînd e vorba de măști și costume de carnaval. Desprindem, apoi, reciproca - imposibilitatea de a descifra total și corect comedia, numai în limitele lecturii. Ea își dezvăluie sensurile și savoarea abia cînd aripa fanteziei bate liberă și îndrăzneață peste cuvintele fixate cu meșteșug în text. Asta putem zice noi că și explică o anumită "marginalizare" a textului în ierarhia valorică a operei lui Caragiale, pe timp de aproximativ opt decenii, pînă la binecunoscuta montare a lui Lucian Pintilie de la Teatrul "Bulandra", care i-a dat, nesperat și uluitor, adevărata bătaie de aripă. De atunci, farsa a început să fie socotită genială, iar montările ei, multe eliberate de inhibiții, veritabile exegeze regizorale în unele cazuri.

O oarecare exegeză încearcă acum la Brăila regizorul Mihai Lungeanu și numai o împrejurare nefericită l-a împiedicat să pună punct și să dea contur mai clar întreprinderii sale (e vorba de regretabila pierdere a unui actor prețuit, în timpul repetițiilor cu piesa de deschidere a stagiunii, ceea ce l-a obligat pe regizor să treacă repede, fără răgazul aprofundării, la pregătirea celei de-a doua, de care ne ocupăm). O exegeză pornind, poate, de la verdictul venerabilului Zaharia Trahanache, "ai, ce coruptă societate...", transformat, aici, în "ai, ce zănatecă!" Dar nu teza ca atare l-a interesat în primul rînd pe regizor, ci jocul, dezlănțuirea zănatecă, ceea ce se și potrivește acestei farse de carnaval. Jocul are vioiciune, inventivitate și în bună măsură umor. Ce n-are? Ce-ar mai trebui? Nuanțări și clarificări de ordinul expresiei, pentru a o face și verosimilă și gustată pe linia autenticității. De pildă decorul pentru toate cele trei acte, un spațiu sordid de mahala, unde cocioabele cad una într-alta, ca într-o gîtuire, cu o cișmea pe uliță. Putem accepta ideea, totuși nu sîntem convinși că era cea mai oportună (de unde mai pleacă suita personajelor noastre de carnaval, dacă balul se ține, potrivit decorului, în casa lui Nae Girimea?). Apoi, penelul scenografului Radu Corciova doar a schițat sordidul, fără a oferi și sugestia lui. În altă ordine de idei, în ritmul îndrăcit al carnavalului, schimbarea costumelor oferă pentru cinci dintre eroii noștri soluția variațiunilor pe aceeași temă comică, ceea ce sporește pentru noi (trebuie să sporească) tensiunea așteptării. S-a obținut ritmul îndrăcit, dar nu și gradația acestor variațiuni, în precipitarea generală, cam gălăgioasă, acestea neatingînd savoarea. Punctul de inspirată fuziune între fantezie și expresie se realizează în relația cuplului Pampon-Crăcănel, bine gradată pe parcursul acțiunii și cu efecte maxime în întîlnirea din actul doi, cînd, pentru carnaval, fiecare se poate înveșmînta cum vrea. Pampon (Bujor Macrin) apare cu un coif de militar roman pe cap, Crăcănel (Marin Benea), mînat de frică, găsește un butoi fără fund în care intră ca într-un scut circular și infailibil. Caută și el un om, care la r ndul lui îl caută ("eu sînt Bibicul, nene Iancule"), parafrază grotescă la adresa destinului care nu la pentru toți ipostaza filozofică a întrebării lui Diogene. Scena e deosebit de savuroasă, furia războinică a lui Bujor Macrin completîndu-se ingenios, prin contrast, cu tremurul și disperarea sufocată a lui Marin Benea. Mai notăm impetuozitatea Lilianei Ghiță în creionarea scenică a Miței Baston, aerul de fante sastisit al lui Mircea Valentin în Nae Girimea. Ildy Năstase (Didina) și Adrian Năstase (Iordache) se situează în contur, dar nu și în substanță comică; Florin Chirpac (Catindatul) caută comicul acolo unde nu e.

C.PARASCHIVESCU



Marin Benea

VEȘNIC TINERI ȘI FERICE

IAȘII ÎN CARNAVAL de Vasile Alecsandri • Teatrul Național din Cluj • Data premierei: 1 decembrie 1989 (data transmisiei TV: 20 august 1990) • Regia și versiunea scenică: Victor Ioan Frunză • Decorul și costumele: Adriana Grand • Muzica: Călin Apostol • Regia TV: Constantin Dicu • Distribuția: Bucur Stan (Postelnicul Tachi Lunătescu), Melania Ursu (Tarsița și Coana Chirița), Octavian Lăluț (Jitnicerul Vadră ot Nicorești), Marius Bodochi (Alecu, Ion Păpușarul), Petre Băcioiu (Leonil), Miriam Cuibus (Cati, Sandu Napoilă), Ion Marian (Șătrarul Săbiuță), Lucia Wanda Toma (Marghiolița, Safta, Mama Angheluța), Liliana Hodorogea și Anda Chirpelean (Două măști), Călin Nemeș (Un irod, Un comisar, Un turc, Un culucciu).

La 1 decembrie 1989, Teatrul Național din Cluj deschidea Săptămîna teatrelor naționale - întîlnire artistică de anvergură, sărbătorind împlinirea a 70 de ani de la prima reprezentație a instituției - cu premiera **Iașii în carnaval**, versiune scenică de Victor Ioan Frunză cuprinzînd, alături de comedia lui Alecsandri, și cînticelele sale comice **Sandu Napoilă, ultraretrogradul, Ion Păpușarul, Clevetici, ultrademagogul, Gură Cască, Kera Nastasia, Chiriția în balon, Cucoana Chiriția în voiaj, Mama Angheluța, doftoroaie**.

Pentru public (și includem aici și pe "spectatorii profesioniști", criticii dramatici, aflați în număr mare), spectacolul a constituit, pur și simplu, un șoc. "Acel rege al poeziei, veșnic tînăr și ferice" era uitat după primele replici, lăsînd loc doar înfocatului revoluționar, contestatarului Alecsandri, a cărui literatură ni se revela ca o pagină incendiară ieșită de sub pana unui "subversiv" cum, parcă, numai pe Caragiale îl știam. Tot ce se rostea și chiar ce nu se rostea pe scenă, tot ce se întîmpla, tot ce se sugera era de o virulență a atitudinii politice, de o necruțare a exprimării, de o actualitate a temelor, a limbajului, de o transparență (cuvîntul se rostea atunci în șoaptă, să nu uităm) ce stîrneau entuziasme (sala se cutremura, pur și simplu, de aplauze) dar și frică. Ți-era teamă, în modul cel mai concret cu putință, să nu fii considerat participant la "complot" (aveam și noi, ca și eroii lui Alecsandri,aceleași obsesii), dar, într-un fel, erai și mîndru de asta; ți-era teamă că "oamenii Agiei" pot fi în sală, alături de tine (așa cum erau în sală, alături de tine, interpreții "oamenilor Agiei"), dar te încerca și o secretă mîndrie că îi poți sfida, prin simpla prezență la un spectacol care era, de la un capăt la altul, exasperată, lucidă sfidare și, am spune azi, premoniție.

Ceea ce trebuie precizat, în legătură cu **Iașii în carnaval** al lui Victor Ioan Frunză, este gravitatea atitudinii politice. Aveam de-a face nu cu "atingători", nu cu jocuri de cuvinte sau cu aluzii în doi peri, ci cu un **punct de vedere**, cu un mod de abordare politic, exprimat tranșant, fără echivocuri salvatoare în caz de nevoie. Postelnicul Tachi Lunătescu și consoarta lui, Tarsița, erau, limpede, "odioasa dictatură și sinistra lui soție", stăpîni înfricoșați și cu atît mai feroci ai unui univers grotesc, monstruos hipertrofiat ca forme și culori, fals pînă la ultimul... volănaș al vestimentației. (E locul să notăm că rar am avut prilejul de a vedea o montare în care concepția scenografică să fie atît de organic convergentă cu aceea regizorală - fără pleonasme dar și fără tentația virtuozității solistice - , "partide pentru instrumente" ale aceleiași piese orchestrale.) Spectacolul nu vorbea despre ce e comun oricărui sistem totalitar ci despre ce era propriu, inconfundabil, acelui sistem ce ne sufoca pe noi, aici, acum, (atunci). Lumea reală a piesei apărînd ca o aberație, ca o grosolană înscenare, autenticul se refugia în spațiul care, în mod firesc, aparținea ficțiunii - spectacolul, scena de teatru în teatru. Curajul montării, frisonul de neliniște dar și sentimentul de izbîndă pe care-l încercai, ca spectator, se întemeiau tocmai pe sesizarea și transcrierea unui limbaj artistic (regie-scenografie-interpretare) coerent, de foarte bună calitate, a acestei fundamentale inversări de valori, de înțelesuri, anihilantă pentru fiecare individ dar și pentru o societate ținută pe linia de plutire în mod artificial, silnic, printr-un sistem de represiune anticipată, preventivă, dacă se poate spune astfel, funcționînd nu la nivelul pedepsirii faptei ci al strangulării **gîndului**, a eventualei intenții de a făptui.

Rîndurile de mai sus notează succint observații iscate de premieră, care observații nu și-ar fi găsit atunci - nu și-ar fi putut găsi - locul într-o cronică de spectacol. Sau nu în forma aceasta. De altfel, cronică oricum nu ar fi apărut, pentru că după cîteva reprezentații, doar, spectacolul a fost interzis.

Programarea lui în emisiunea de teatru a Televiziunii ne-a bucurat, desigur - era firească reparație pentru un spectacol foarte bun - dar ne-a produs și o ușoară strîngere de inimă. Cum îl vom recepta acum? Își va mai păstra actualitatea? Dar acuitatea? Știam, desigur, că actualitatea nu era singurul merit al acestei creații scenice, că era vorba de o valoare artistică pe care scurgerea unui an nu o poate anula, chiar dacă anul a fost bogat în evenimente cît o viață. Și totuși, ne întrebam dacă vorbele, gesturile, ideile, dacă scenografia de mare inspirație a Adrianei Grand, dacă fervoarea interpretativă a Melaniei Ursu, a lui Marius Bodochi, Miriam Cuibus sau Bucur Stan (în primul rînd, dar și a celorlalți actori), dacă toate acestea și multe altele ne vor lovi cu aceeași necruțare retina, timpanul, gîndul cel mai ascuns.

Poate că testul suportat de spectacolul conceput **înainte** de decembrie '89 și (re)văzut **după** decembrie '89 constituie și cel mai sigur certificat de calitate: impactul montării asupra spectatorului și-a păstrat intensitatea deși motivele sînt acum, măcar în parte, diferite. Și, desigur, nu spectacolul e altul.

Ne-a impresionat mai puțin, de această dată, imaginea "cuplului" de jalnic calibru intelectual dar de amenințătoare forță socială, nu ne-a mai făcut să exultăm figurarea scenică - nu numai ironică ci de-a dreptul sarcastică - a "cuibușorului" lor vătuit, rupt de lume, de formele și culorile existenței reale. Ne-au impresionat mai puțin toate acestea nu pentru că și-au pierdut din expresivitate ci pentru că, în actualul context, factorul surpriză și mai ales acela de risc au dispărut.

Ne-au tulburat profund, însă, idei, imagini, nuanțe, posibile interpretări pe care la premieră fie că nu le remarcasem, fie că nu le acordasem prea mare însemnătate. Ne gîndim, de pildă, la raportul carnaval-revoluție, mereu schimbător, mereu înșelător, învăluit într-un abur de echivoc ce te împiedică să definești exact lucrurile și tocmai de aceea te îndeamnă la reflecție. Ne gîndim, de asemenea, la starea de tensiune surdă ce căptușește atmosfera de carnaval, la pigmentul de suspiciune reciprocă dînd mereu alte nuanțe relațiilor dintre personaje, la faptul că acestea nu sînt ceea ce par a fi. Ne mai gîndim, iarăși, că explozia serbării populare **pare** a dinamita relațiile sociale, ierarhiile știute și, totuși, la o privire mai atentă, lucrurile **par** a rămîne neschimbate de fapt, par păreri, incertitudini... Multe, adăugîndu-se mereu altele, dispărînd prea puține.

Acestor înțelesuri ce ni s-au impus acum li se alătură, desigur, cele care, din păcate, au fost și rămîn actuale, adică "tarele vechii mentalități", cum ne învățasem să le numim (pentru a ni se permite, totuși, să le numim): inflamarea patriotardă mergînd pînă la înăbușirea patriotismului real, demagogia, corupția crescînd în progresie geometrică pe măsură ce se înaintează pe scara ierarhică, obsesia înavuțirii grefată pe obsesia unei posibile, chiar probabile, sărăciri ș.a.m.d.

Și acum ca și la prima vizionare, actualitatea spectatorului vizează straturi mai adînci decît acelea materializate în simple(?) cuvinte sau în simple (?) coincidențe (Sandu Napoilă, de exemplu, se plînge că apar în vremea din urmă prea multe ziare - "foi, foițe" spune el).

Oare este destinul lui Alecsandri de a avea o operă în eternă actualitate? E oare destinul nostru de a-i fi mereu contemporani, de a ne recunoaște neîncetat în personajele lui, în problematica lor? Oare cui i se potrivește, de fapt, emblema "vesnic tînăr și ferice"? Lui? Nouă?

CRISTINA DUMITRESCU

Marius Bodochi

Foto: Aurel Garboni

Melania Ursu

CINE ARE NEVOIE DE CULTURĂ?

MEDITAȚIILE RITEI de Willy Russel • Teatrul "Bulandra" • Data premierei: 10 noiembrie 1990 • Traducerea și regia: Florian Pittiș • Scenografia: Doina Râpeanu • Distribuția: Florian Pittiș (Frank), Emilia Popescu (Rita).

Luînd aminte chiar la "lecția" din piesă, "lecția despre critica literară", cronica acestui spectacol se plasează în primul rînd sub incidența "legăturilor" - a relațiilor cu alte opere literare.

Povestea unei tinere coafeze (nu florărese!) din proprie voință (și nu din întîmplare!) ajunsă în biblioteca unui profesor universitar (de literatură, nu de fonetică!) care-i va desăvîrși cultura, metamorfozînd-o într-o intelectuală veritabilă (nu într-o ducesă!) amintește fără doar și poate de **Pygmallon**-ul lui George Bernard Shaw. Mitul creației este adus însă la ora contemporaneității oarecum modificat. Eroina - Galatee de sfîrșit de secol XX - își concentrează toate resursele de inteligență și sensibilitate pentru a deveni o femeie independentă, o femeie cultă. Pentru că în cultură intuiește ea valoarea absolută a libertății de opțiune, de acțiune, de rațiune. În condițiile în care cei din mediul ei se complac în inerția unui trai meschin al cărui orizont se limitează la hrană suficientă și divertisment facil. În bună măsură, ea este propriul ei Pygmalion, eroina acționînd însă indirect și asupra celui care îi remodelează personalitatea, profesorul poet, aparent incorigibil boem abandonat alcoolului. Treptat, treptat, rolurile se inversează între maestru și elevă, de fapt fiecare avînd ce învăța de la celălalt.

Dar atît textul lui Willy Russel cît și contextul montării lui Florian Pittiș antrenează și alte conexiuni. Nu întîmplător drept cortină sonoră între tablouri sînt folosite melodiile celebrei formații Beatles, amintind că în urmă cu exact un deceniu protagonistul spectacolului, deopotrivă și regizor, binecunoscutul animator de regaluri muzicalo-poetice, Florian Pittiș, lansa piesa lui Stephen Poliakoff **Sugar City** cu titlul mai incitant **Cum se numeau cel patru Beatles?**

Acest insolit perpetuum mobile dramaturgic atinge retroactiv și lumea conflictuală a deceniului șase, Shaw însuși fiind considerat un precursor al "furioșilor", preocupat cum s-a arătat de conformismul unei societăți care "nu știe cum să trăiască".

Asemeni lui Jimmy Porter, cel revoltat împotriva rutinei existențiale, asemeni Josephinei care, arogîndu-și dreptul de a-și rata viața pe cont propriu, cunoaște "gustul mierii", Rita se războiește întîi de toate cu sine însăși, dornică să se schimbe din interior, să-și depășească obscura condiție, dar mai ales să nu rămînă un bufon al sorții, cantonată în simplu veleitarism.

În conturarea personajului, Emilia Popescu etalează o adevărată jerbă de efecte scenice, fiind comunicativă pînă la insolență, insolență ce marchează vulnerabila extravaganță a sentimentalei emancipate.

Dîndu-i replica la unisonul unei fine (auto)ironii, Florian Pittiș se plasează într-un plan secund discret, dar pregnant, actorul aparținînd generației despre care Huxley a afirmat "acești adolescenți fermecători vor deveni adevărați gentlemeni". Se respectă astfel în reprezentație și principiile **asonanței** create prin replicile spirituale ce opun tradiționalul calm englezesc, rod al artei compromisului, gălăgioasei impetuozități protestatare, învelită astăzi într-un sarcasm de catifea.

O piesă bulevardieră inteligent asezonată cu elemente de istorie literară ce flatează publicul cu un anume rafinament intelectual și a cărei rețetă a fost verificată cu succes și în ecranizarea lui Lewis Gilbert **Educating Rita** cu Michael Caine și Julie Walters, distinși cu "Golden Globe" și cu Premiul de interpretare al Academiei Britanice de Film și Televiziune în 1983. În 1990, la Teatrul "Bulandra", un dublu recital actoricesc, un spectacol agreabil și - de ce nu - și un răspuns la întrebarea (retorică) "Cine are nevoie de cultură, de literatură?": Oricine! Pentru că literatura, cultura în general, nu este, nu trebuie să fie doar un substitut existențial, ci una din dimensiunile esențiale ale sensibilității omenești.

IRINA COROIU

CUM NU TREBUIE...

Nu încape îndoială: șușanea înseamnă o încropeală cu iz de spectacol pe care cîțiva actori, cîntăreți (ambele categorii, cu reală prizâ la public), giumbușlucari, în frunte cu un șmecher plin de relații și de inițiativă, o puneau la cale, în epoca eticii și echității socialiste, pentru a-și spori veniturile. Șușaneaua, ca produs, era livrată populației în variate prilejuri, în condiții adeseori jalnice din punctul de vedere al utilajului scenic, și avea drept scop adunarea, strîngerea într-un singur spațiu - de preferință, stadioanele - a cît mai multor fraieri. Aceștia din urmă - amatori de distracții și plătitori ai biletului de intrare - se înghesuiau la șușanele pentru a se hlizi preț de o oră, două și părăseau locul de desfășurare uneori satisfăcuți, alteori nu, dar în ambele cazuri cu mintea și sufletul la fel de goale ca și la intrare.

El bine, șușele, șușanelele de pînă în iarna lui '89 aveau o scuză; actorii, îndeobște cei care-și cîștigaseră o indiscutabilă popularitate, se simțeau, pe drept cuvînt, neglijați, umiliți, ignorați prin salarizarea care se găsea, ca nivel, mult sub limitele admisibilității. O șușă teatrală era un spectacol montat în doi timpi și trei mișcări pe un text atît de subțire încît avalanșa de grimase, trucuri, vorbe în doi peri, gaguri, poante, "cioace" introduse cu nonșalanță și, adeseori, inspirat de către actorii interpreți erau nu numai o cotă de participare interpretativă, ci și cotă de participare "literară". Din nimic se făcea bici care mai și pocnea și nu stropea, lumea dădea buluc, se hlizea cu gura pînă la urechi, aplauda și mai adăuga încă un milimetru, un milimetru și ceva la prestigiul deja consolidat, la popularitatea consacraților. Critica de specialitate bombănea, demasca și, uneori, punea mîna și pe toroipan. Gașca se spărgea, actorii componenți făceau semne cu degetul la obraz, adică, vezi doamne!, ne băgăm unde nu ne fierbe oala și le stricăm posibilitățile de a se da în stambă. Dacă pînă la sfîrșitul lui '89 critica de specialitate mai avea, cumva, autoritatea de a semnala, cu neliniște, biigulelile artistice însăilate cu scopuri "strict venale", ce te faci azi, cînd privatizarea a intrat ca un cui înroșit și în mințile actorilor? Mai al dreptul să te amesteci în bișnița lor? Nu. Pentru simplul motiv că privatizare înseamnă, în primul rînd, profit. Evident, financiar. Actorii dintr-un teatru particular nu mai pot fi numiți profitori. Ei se numesc actori liberi. De aici decurge și beleaua! "Teatrul vesel", o trupă de actori cunoscuți, renumiți, chiar de real prestigiu, s-a strîns cu gîndul să cîștige bani. Și au pus la cale Patruzeci de carate. **Textul este al lui Barillet și Grédy.** Regia - a nimănui! **Astfel că bastardul care se răsfață între trei pînze vopsite cu intenția de a da senzația că e vorba de un peisaj al Parisului își face de cap fără nici o piedică! Te apucă tristețea, jalea, îți vine să-ți bați copiii ca nu cumva să calce într-un astfel de teatru, te apucă dorul să formezi comandouri de teroriști care să șteargă de pe fața pămîntului șandramalele în care-și găsesc culcuș astfel de jumulite orătănii în bătătura Artei Teatrale! Ce-l de făcut? Nimic! Să stăm cu mîinile în sîn! Și cu ochii pe pereți! Visînd la momentul cînd actorii, ce-au cunoscut adevăratul succes artistic în spectacole de prestigiu, se vor întoarce la iubirea lor cea dintîi sau, mai bine zis, la nevoia, la recunoașterea nevoii de a lucra cu un regizor! Mergeți și vedeți cele** Patruzeci de carate **pentru a afla, dacă mai este cazul, cum NU trebuie să arate un spectacol de teatru!**

PAUL CORNEL CHITIC

P.S. Cine contestă că Margareta Pogonat, Ion Marinescu, Tania Filip, Cristina Deleanu, Adrian Pintea, Vasile Filipescu sînt actori excelenți și realizatori ai unor interpretări de prestigiu?

TOP

„UNDE FUGIM DE-ACASĂ?“

(Marin Sorescu)

* * * * *
la un spectacol eveniment

* * * *
la un spectacol ce nu trebuie pierdut

* * *
nu trebuie chiar să fugiți, dar e bine să mergeți la acest spectacol

* *
dacă tot vreți să fugiți de acasă...

*
fugiți, dar pe proprie răspundere

Numele criticilor urmează, după cum se observă, ordinea alfabetică: o „căsuță“ necompletată nu înseamnă altceva decît că spectacolul nu a fost văzut de criticul respectiv.

	CRISTINA DUMITRESCU	ALICE GEORGESCU	MIRUNA IONESCU	VICTOR PARHON	MARIAN POPESCU
O trilogie antică la Teatrul Național din București	* * * * *	* * * *	* * * * *	* * * *	* * * * *
Cine are nevoie de teatru? de Timberlake Wertembaker la Teatrul Național din București	* *	*		* *	* *
Cruciada copiilor de Lucian Blaga la Teatrul Național din București	* * *		* *	* * *	* * *
Meditațiile Ritei de Willy Russel la Teatrul "Bulandra"	*	*			* *
Afară, în fața ușii de W. Borchert la Teatrul "Bulandra"	* *		* *	* *	* * *
Luv de Murray Schisgall la Teatrul "Nottara"	*	*			*
Ubu rex cu scene din Macbeth la Teatrul Național din Craiova	* *		* * *	* *	* * *
Mlaștina de Caryl Churchill la Teatrul Mic	*		*	*	
Transfer de personalitate de Dumitru Solomon la Teatrul Național din Cluj	* * *	* * * *		* * *	* * * *
3 Havel la Teatrul de Comedie	* * *			* *	* * *
Opera rînjetului de Dario Fo la Teatrul "Odeon"	*		*	*	*
Ce nemaipomenită harababură de Eugen Ionescu la Teatrul "Ion Creangă"	* *		* *		

VIITORUL TEATRULUI

VICTOR REBENGIUC:

"Încercăm o racordare a cursurilor universitare la viaţa teatrală a ţării"

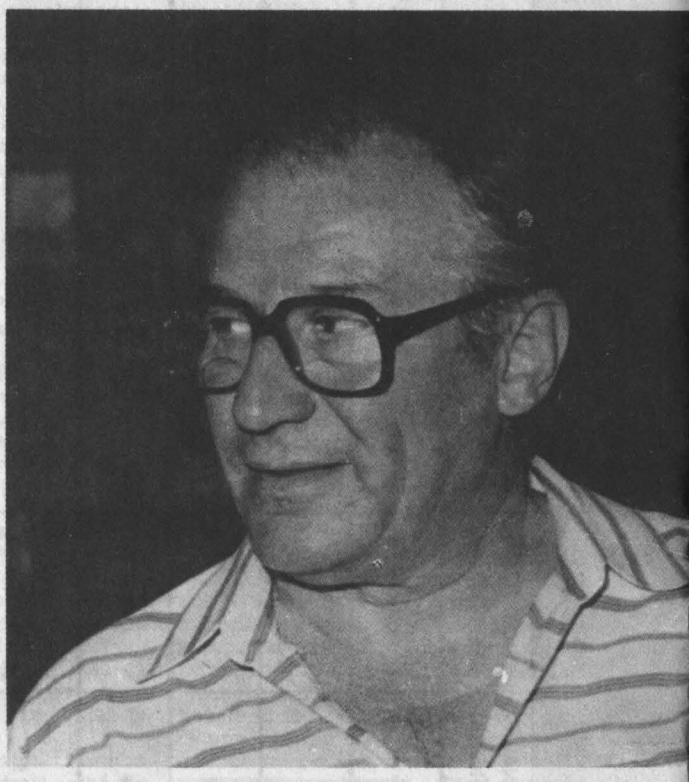


foto: dorin stanciu

■ **Domnule Victor Rebengiuc, fostul Institut de Artă Teatrală şi Cinematografică se numeşte acum Academia de Teatru şi Film Bucureşti. De ce?**

☐ Pentru că vechea instituţie de învăţămînt a revenit la dimensiunile iniţiale. Adică s-au reînfiinţat secţiile de teatrologie şi filmologie; şi s-au înfiinţat noi secţii, noi specialităţi: actorie-regie pentru teatrul de păpuşi şi marionete şi coregrafie.

■ **Am asistat, ca reporter, la cîteva momente din acest examen de admitere. În faţa sediului Academiei şi pe coridoare erau foarte multe persoane care aşteptau să intre la examen, să afle rezultatele... Cîţi candidaţi au bătut la porţile Academiei, anul acesta?**

☐ Două sute şaptezeci pentru film şi nouă sute patruzeci şi nouă pentru teatru. Iar după examen, avem o sută doi studenţi la specialităţile legate de arta teatrală şi patruzeci şi cinci la cele legate de arta filmului şi a televiziunii. Autonomia universitară ne-a îngăduit să avem mai mulţi studenţi decît preconizasem. La teatru, iniţial trebuiau să fie numai 82 de studenţi, iar la film, doar 30.

■ **Cum se explică diferenţa dintre numărul de studenţi "planificat" şi numărul real?**

☐ Simplu. În afara candidaţilor care au dat examen şi pentru care - în cazul ultimei medii de admitere - nu a mai funcţionat un blocaj al numărului de admişi, a existat o posibilitate suplimentară de a fi înscrişi pentru acei studenţi şi absolvenţi ai altor facultăţi ale căror medii de admitere au fost cel puţin egale cu media ultimului admis la Academia noastră.

■ **Deci, sînt studenţi, paralel, la două facultăţi. De ce aţi considerat utilă creşterea numărului de admişi?**

☐ Pentru că în programa noastră este prevăzut ca primii doi ani universitari să fie ani de selecţie. În felul acesta am încercat să contracarăm posibilele erori de apreciere dintr-un simplu examen, dînd totodată claselor posibilitatea să îşi asigure un număr suficient de studenţi, pentru a alcătui echipe echilibrate, iar pe de altă parte, am dorit să evităm constrîngerea numărului fix, nedreaptă faţă de cei despre care, la examinare, am crezut că au toate datele necesare pentru a deveni studenţi. Faptul că primii doi ani sînt eliminatorii instaurează o adevărată arie a competitivităţii şi sporeşte interesul studenţilor; în aceeaşi măsură, oferă şansa unei responsabilităţi sporite şi din partea profesorilor.

■ **Aşadar, Academia şi-a sporit numărul de specialităţi, şi-a mărit numărul de studenţi. Care sînt noii profesori ai acestei Academii?**

☐ Să începem cu secţiile reînfiinţate: la teatrologie - Ion Pavelescu; la filmologie - Petru Creţia, Sorin Vieru, Andrei Cornea; la catedrele noi: coregrafia, inclusă în catedra de regie-teatru, îl are ca profesori pe Mitiţă Dumitrescu, Miriam Răducanu, Sergiu Anghel, Anca Dornescu, Adina Cezar. Şeful catedrei de regie-teatru este Valeriu Moisescu; noii profesori - Silviu Purcărete, Cristian Hadjiculea, Dragoş Galgoţiu. La regie-, film - Stere Gulea, Andrei Blaier, Dan Piţa, Laurenţiu Damian, Ovidiu Bose-Paştina. La operatorie - Călin Ghibu, Vivi Drăgan Vasile, Vlad Păunescu, Sorin Ilieşiu. La păpuşi - Cătălin Naum, Cristian Pepino, Dorina Lăzărescu, Sandu Mihai Gruia. O parte dintre aceşti profesori lucrează cu ora sau cu jumătate de normă. La actorie - Grigore Gonţa, Gheorghe Visu, Remus Mărgineanu, Doru Ana, Adrian Pintea. Sper că nu am uitat pe nimeni.

■ **E cunoscut faptul că între studenţii acestei Academii şi cadrele didactice s-a iscat, imediat după revoluţie, un conflict de anvergură. Ce relaţii există acum între liga studenţilor şi cadrele didactice?**

☐ E adevărat, au fost profesori contestaţi la regie-film şi imagine film şi TV. Dar în clipa de faţă putem găsi oricînd soluţii de stingere a unor posibile conflicte. Noile cadre didactice, invitate să-şi desfăşoare activitatea în această Academie, constituie o garanţie a faptului că procesul de învăţămînt nu va mai fi tulburat. A, să nu uit! Încercăm o permanentă racordare a cursurilor noastre universitare la viaţa teatrală a ţării. Studenţii de la specialitatea regie-actorie teatru de animaţie au fost trimişi de către Academie la Festivalul internaţional de teatru de animaţie care s-a desfăşurat la Constanţa. Viitoarele alte soluţii le vom descoperi şi le vom aplica de cîte ori va fi posibil.

■ **Vă mulţumesc.**

P.C.C.

P. S. Vă informăm că, dintre cei care au pregătit viitori oameni de teatru pînă în decembrie 1989, continuă să-şi desfăşoare activitatea pedagogică numeroase cadre didactice. Astfel, la specialitatea Arta actorului, şef de catedră este d-na Sanda Manu. În cadrul acestei catedre activează: Dem. Rădulescu, Ion Cojar, Olga Tudorache, Gelu Colceag, Valeriu Grama, Adriana Popovici, Sandu Lazăr. Colectivul de mişcare scenică îi cuprinde pe: Valentin Dumitriu şi Szabolcs Csech, iar în cadrul colectivului de artă a vorbirii îşi desfăşoară activitatea: Vasile Moisescu - şef de catedră, Nicolae Gafton, Maria Caraman, Ştefan Velniciuc. În specialitatea regie de teatru, şeful de catedră este Valeriu Moisescu; în colectivul condus de el, alături de noile cadre didactice, lucrează şi Gina Ionescu şi Ludmila Anton. Specialitatea teatrologie îşi reia activitatea reconstituindu-se catedra de atîţia ani desfiinţată: Ion Toboşaru (şef de catedră), Ileana Berlogea, Silvia Cucu, Virgil Brădăţeanu, Eugen Nicoară, Elisabeta Munteanu, Profira Mihăilescu, Constantin Marinescu.

ÎNCEPE AZI

ACADEMIA DE TEATRU ŞI FILM ÎNTRE CEREREA ŞI OFERTĂ

Dacă interesul social pentru activităţile artistice a scăzut aproape de zero, mentalitatea despre şcolarizarea de specialitate artistică (şi nu numai) a rămas aceeaşi. Respinşii la examen fac greve, părinţii fac demonstraţii de protest; milogeala pentru încă un loc sub linia ultimei medii admisibile este în plină floare. Toate pretenţiile îmbracă haina peticită a democraţiei care, în acest caz, seamănă, mai degrabă, cu o agresivă cerşetorie pentru obţinerea unei şanse deşarte de a te putea socoti peste cîţiva ani licenţiat "în".

A da admiterea la un institut de învăţămînt cu profil artistic rămîne, în concepţia candidaţilor, un soi de loterie la care, dacă nu al bafta cîştigătorului, trebuie să te răţoieşti pînă cînd norocul se înduplecă şi revine. Gîndul că "poate intru" e mai uşuratic decît încercatul mării cu degetul. Imberbie, inocenţă? Mulţi dintre candidaţi au depăşit cu mai mulţi ani vîrsta socotită "scuzabilă". Şi dacă unui proaspăt bacalaureat îi poţi trece cu vederea enormele pete albe de pe harta cunoştinţelor sale generale, un tînăr ori o tînără de peste 24 de ani nu mai are nici o scuză pentru uluitoarele gafe, pentru înfricoşătoarele lacune etalate, în timpul examinării, cu cea mai desăvîrşită nonşalanţă. Avalanşa de enormităţi, de banalităţi şi automatisme verbale, snopurile de penibile şmecherii folosite pentru a evita răspunsurile precise pretinse candidaţilor denunţă catastrofala stare a învăţămîntului nostru liceal de pînă acum.

Comisiilor de la proba eliminatorie a Academiei de Teatru şi Film le-a revenit în primul rînd sarcina de a filtra, din şuvoiul de pretendenţi la studenţie, pumnul de candidaţi cu care se putea sta de vorbă măcar la un nivel acceptabil de cunoştinţe generale. De multe ori absenţa alarmantă a unor asemenea candidaţi punea sub semnul întrebării posibilitatea de a tria un număr suficient de admişi pentru următoarele probe. Abia dintre aceşti foarte puţini, s-a putut pune problema selectării celor care dovedeau aptitudini şi, eventual, talent.

Cum naiba să-ţi dai seama dacă un om are sau nu talent? Degeaba are el vaste cunoştinţe de istorie şi teorie a artei, degeaba e în stare să identifice un stil arhitectonic, să deosebească o tehnică de lucru de "normele" inventate într-un curent artistic ş.a.m.d. Talentul e o "chestie" care dă multe bătăi de cap. În ceea ce priveşte specialitatea actorie, acolo, poate, lucrurile sînt ceva mai limpezi. Dar la celelalte specialităţi? **Şi totuşi a existat la regie-teatru, regie-film şi operatorie o probă în faţa cărela CANDIDAŢII se puteau confrunta, de la egal la egal, cu EXAMINATORII.** O probă în care plusul de cunoaştere, de experienţă ori de rutină nu putea aduce decît un minim spor de artificii în spatele cărora să se poată furişa un "nechemat". Candidatului îi era oferită spre studiu o fotografie; un instantaneu, şi, slavă Domnului, după decembrie 1989 sînt o puzderie de instantanee!. Cel mai adesea fotografiile erau necunoscute membrilor comisiilor de examinatori. Descrierea fotografiei din memorie, imaginarea unor posibile biografii şi, mai apoi, a unui posibil scenariu al întîmplării surprinse în imagine erau cerinţele avute faţă de examinat. Un alt destin, o altă postură, o altă posibilă imagine, un alt traseu al faptelor - iată ce trebuia să propună candidatul. La regie-teatru, un alt punct de pe biletul tras la proba eliminatorie era... un anunţ (insolit, insolent, insidios, năucitor, evaziv, penibil, ambiţios, infatuat, straniu) apărut în periodicele noastre de mică publicitate. Candidatul trebuia să "jupoaie" vorbele şi să întrevadă ce se ascunde în spatele lor! Cine este şi cum arată solicitantul? Dar ofertantul? Dar întîlnirea dintre ei - cum s-a desfăşurat? Oare ce şi-au putut spune? ş.a.m.d.

La regie-film se dădea o secvenţă dintr-un film pe un monitor color. Trebuia, candidat fiind, să faci o "radiografie" a personajelor, a spaţiului, a conflictului, să spui ce crezi despre toate acestea... Fascinante probe! Dar şi îngrozitor de dificilă munca examinatorului! Cum să înlături rigiditaţile, crisparea, tracul, pînda candidatului asupra ochilor tăi de examinator care nu trebuiau să trădeze opinia stîrnită de spusele sale? Aceste probe mi s-au părut extrem de inspirate! Cel puţin la examenul pentru regie-teatru, au avut "harul" de a şterge, de a pune între paranteze diferenţa dintre examinat şi profesor! Între cei doi se iniţia, poate, cea mai loială joacă de-a concurenţa. O competiţie în care satisfacţia deplină o trăia în primul rînd cel ce ar fi fost depăşit - profesorul!

Toate aceste bucurii de budoar spiritual se pierd, sînt ignorate, ba chiar enervante, căci atenţia noastră este absorbită, torturată şi epuizată zilnic de evenimentele sociale, politice, economice. E nevoie de aerul pur al indiferenţei faţă de toate cîte sînt în jurul nostru. Ceea ce, sincer vorbind, e de-a dreptul imposibil. Pentru că acum artistul este nesemnificativ, inoperant, iar mîine se va acoperi cu rufoasa cămaşă a milogului: cine îi va mai da bani să hălăduiască, indiferent la "ideea" de profit? NIMENI! Să pui acum un spectacol, să ţi se joace o piesă este un soi de accident care abia cucereşte spaţiul tipografic destinat unui fapt divers în presa de tiraj. Iar cealaltă presă - "culturală" -, sufocată cum e şi lipsită de prezenţa unor protagonişti asupra cărora toţi ochii să fie aţintiţi, abia îşi duce zilele de pe săptămîna în curs pe... luna viitoare! Asta e!

Cît calm social, cîtă certitudine economică, cîtă linişte politică sînt necesare pentru ca plictisul iscat de banala normalitate să te îndemne, ca om de pe stradă ce eşti, să-ţi întorci privirea, faţa, atenţia, mintea şi sufletul spre un act artistic! Sau cîtă satanică forţă de a absorbi toată vrăjmăşia, toate paradoxurile, toate intrigile şi conflictele purulente ori explozive trebuie să aibă un act, un fapt artistic, pentru ca mulţi, foarte mulţi, să se bulucească şi, uitînd de toate, să te urmărească avid şi stupefiat. Ar trebui ca "opera" să poată stîrni acea perplexitate de care doar o oglindă pusă în faţa furiosului, în chiar unica sa clipă de luciditate, e în stare!

Faptul că un examen de admitere şi-a putut inventa şi liniştea, şi dorinţa, şi climatul, şi mijloacele necesare dibuirii celor din rîndul cărora vor răsări mîine cei capabili de performanţe la fel de mari cît toată hărmălaia din jurul nostru de acum e liniştitor. Nu promiţător. Doar liniştitor.

PAUL CORNEL CHITIC

REVENIREA TEATROLOGIEI

Reînfiinţarea secţiei de teatrologie începînd cu anul de învăţămînt 1990-1991 răspunde unei necesităţi acut resimţite a criticii noastre dramatice şi a acelei instanţe ce ar trebui să instituţionalizeze conştiinţa critică şi estetică a teatrelor - secretariatul literar. Lipsa, timp de peste un deceniu şi ceva, a acestei secţii din profilul învăţămîntului teatral a impus multor reviste şi teatre soluţia unor cronicari şi secretari literari improvizaţi, adică fără o serioasă pregătire de specialitate.Desigur, talentul, intuiţia artistică şi inteligenţa i-au ajutat pe mulţi să micşoreze acest handicap, dar în ansamblu pregătirea aproape exclusiv filologică a celor amintiţi a generat adesea o anumită inadecvare metodologică a cronicii dramatice la specificitatea estetică a fenomenului analizat, precum şi o insuficientă capacitate de adecvare a mijloacelor la scop (respectiv a unui text la individualitatea unei trupe şi la orizontul de aşteptare al unui anumit public) din partea multor secretari literari.

Pe de altă parte, critica dramatică suportă încă din start prejudiciul unui fundament teoretic mult mai firav decît cel pe care se sprijină critica literară. Estetica literară dispune de un repertoriu de concepte şi criterii specifice elaborate în importante lucrări de referinţă ale genului, precum şi de o riguroasă cercetare ştiinţifică (chiar şi pluridisciplinară), ce şi-a însuşit toate achiziţiile metodologice moderne în domeniu. Spre deosebire de ea, estetica teatrală, pe care ar trebui să se sprijine o critică profesionistă şi obiectivă, se află încă într- un stadiu incipient de dezvoltare, nu numai la noi ci şi pe plan mondial. De aceea judecăţile de valoare în domeniul spectacolului dramatic trebuie să se bazeze încă precumpănitor pe fineţea intuiţiei critice. Desigur, nici o metodă analitică, oricît de rafinată, nu poate înlocui gustul şi intuiţia criticului, dar le poate argumenta făcînd astfel judecata bazată pe ele demonstrabilă, sporindu-i gradul de obiectivitate. Pentru aceasta trebuie dezvoltată însă o estetică specializată a fenomenului teatral. Dar estetica ce s-a predat ani în şir la I.A.T.C. avea un caracter mult prea abstract şi prea general. Ca să nu mai vorbim că am întîlnit studenţi în anul IV sau absolvenţi ce nu ştiau să definească nici măcar obiectul esteticii. Această situaţie va trebui schimbată radical odată cu reînfiinţarea secţiei de teatrologie şi cu lărgirea gamei de discipline teoretice legate de analiza artei spectacolului, şi anume pentru toate categoriile de specializare existente în noua structură: regie, actorie, teatrologie, artă de animaţie. "Practicienii" artei teatrale vor trebui ajutaţi să înţeleagă faptul că, deşi estetica nu te face mai talentat, te ajută în schimb să înţelegi ceea ce faci şi să acţionezi în cunoştinţă de cauză, fapt care te ridică deasupra capriciilor spontaneităţii.

Un prim efect benefic al funcţionării secţiei de teatrologie va trebui să fie înlăturarea treptată din practica reflecţiei critice a ceea ce am denumit cu alt prilej "scrupulul filologic", ce a generat atîtea confuzii în aprecierea libertăţii creatoare pe care unii realizatori de spectacole (îndeosebi regizori şi scenografi) şi-au luat-o faţă de textul dramatic de la care porneau. Absolutizînd primatul textului, filologul pur, format în spiritul scrupulului absolut în redarea integralităţii literare a unui text, va considera cu oroare posibilitatea ca un interpret al acestuia să-şi aroge dreptul de a produce chiar şi cele mai mărunte variaţii la textul autorului. Dar, ceea ce este legitim şi de dorit în munca de editare şi reeditare ştiinţifică integrală a unei opere literare poate deveni impropriu şi constrîngător în actul de interpretare şi transpunere creatoare a sa într-un alt tip de convenţie şi de limbaj artistic. "Scrupulul filologic" estompează importanţa criteriilor şi normelor pe care le aduc cu sine şi le impun orice execuţie şi interpretare creatoare. Ceea ce scapă din vedere o critică orientată precumpănitor filologic este faptul că un spectacol anume nu poate fi raportat, spre a-şi găsi justificarea sau infirmarea, nici la textul de bază, nici la spectacolele anterioare ce pornesc de la aceeaşi piesă, deoarece nu numai că spectacolul teatral este un cu totul alt gen de artă decît textul dramatic, dar chiar fiece spectacol în sine este o altă operă, o creaţie nouă, individuală, distinctă şi irepetabilă ce se justifică doar prin sine, în funcţie de organicitatea, coerenţa şi valoarea de adevăr artistic a propriei structuri. Deci, în funcţie doar de propria sa normă, abstrasă din contextul estetic al genului artistic respectiv. Dar, spre a descoperi această normă specifică, nu mai este suficientă doar analiza valorii literare a textului, nici chiar a relevanţei sale sociale sau filozofice, demers ce acoperă cea mai mare parte a criticilor actuale. Prea puţin din plusul hotărîtor, de valoare şi relevanţă, datorat vizualizării specific teatrale a textului, de la ritmul mişcării la simfonia luminii scenice şi de la coregrafia obiectelor la ansamblul scenografic îşi găseşte loc în acest tip de analize.

Pregătirea literar-filologică a unor secretari literari nu-i pune pe aceştia în situaţia de a cunoaşte mulţumitor evantaiul de piese reprezentative ale dramaturgiei europene şi mondiale, nici măcar al celei româneşti, deoarece ei n-au urmat nici un curs de istoria teatrului, românesc şi universal, clasic şi contemporan. Astfel, piesele pe care le propun colectivului pentru care lucrează sînt cel mai adesea rodul conjuncturii, al cunoaşterii întîmplătoare a cîte unui autor străin sau al faptului că le-a căzut sub ochi cutare piesă, şi nu rezultatul deliberat al unei strategii repertoriale, adecvate atît capacităţii valorice şi individualităţii tipologice a trupei cît şi posibilităţii de înţelegere şi receptare estetică a publicului propriu. Căci o piesă absurdă sau suprarealistă montată, azi, la teatrul din Petroşani, de pildă, nu va fi în măsură să adune publicul Văii Jiului de pe străzi, din cîrciumi (privatizate) sau din faţa televizoarelor şi să-l aducă la teatru.

Iată deci cîteva din disfuncţiile profesionale mai des întîlnite, a căror eliminare pe viitor trebuie s-o aibă în vedere funcţionarea secţiei de teatrologie. Spectatorul profesionist care este criticul dramatic nu mai poate fi azi doar rezultatul întîlnirii fericite dintre inteligenţă, talent şi bun-gust, adică al reunirii unor calităţi exclusiv native. O vastă cultură teatrală, dobîndită prin lecturi şi informaţii directe sau de videotecă, vizînd atît disponibilităţile literaturii dramatice cît şi evoluţia şi diversificarea mijloacelor de expresie scenică modernă; înţelegerea specificităţii genului dramatic şi apărarea lui cu sprijinul obiectiv şi categorial al unei estetici a teatrului, nedecurgînd automat din aserţiunile unui curs de estetică generală; însuşirea metodelor concrete de sondare a publicului însuşite în cadrul unui curs de sociologia comunicării şi receptării mesajului teatral; introducere în semiotica semnului teatral, singura capabilă să evidenţieze bogăţia şi diversitatea tipului de semne ce conlucrează la configurarea limbajului scenic, şi din care numai unul - cuvîntul - decurge direct din partitura dramatică; şi nu în cele din urmă, desigur, obligatorii cunoştinţe de psihologie, indispensabile îndeosebi celui ce are a aprecia adevărul şi firescul unei arte ce constă precumpănitor din exteriorizarea unor stări de spirit şi din motivarea lor. Iată numai cîţiva din pilonii teoretici pe care va trebui să se sprijine planşeul de profesionalitate al unui absolvent al secţiei de teatrologie, neuitînd desigur importanţa celorlalte discipline, ce vor individualiza - prin pereţi, ferestre şi portaluri - întreg edificiul înălţat pe această platformă. Şi vom înţelege totodată cît de şubred a fost acesta la cei obligaţi să practice o "arhitectură" profesională pe nisipurile mişcătoare ale improvizaţiei şi simplei intuiţii.

VICTOR ERNEST MAŞEK

COMEDIA ERORILOR
de Shakespeare
la studioul Casandra

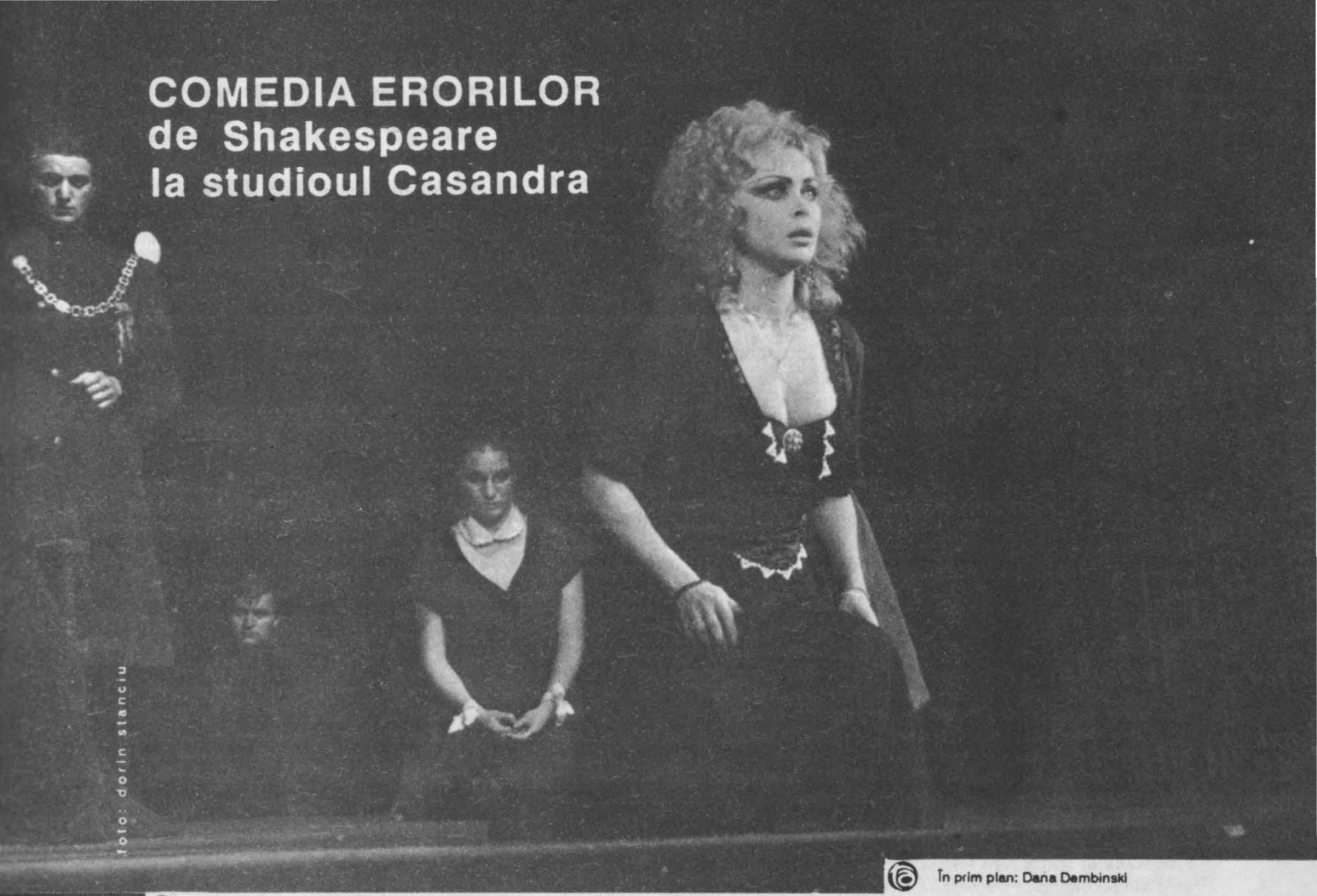


foto: dorin stanciu

În prim plan: Dana Dembinski

Ozana Oancea, Marian Despina, Ionuț Antonie și Dana Dembinski

foto: cristina popescu

ÎNTRE DORINȚE ȘI REALITĂȚI

Mi s-a cerut un articol despre Institutul de Teatru din Tîrgu Mureș. E de bănuit că nu de circumstanță, doar așa, pentru a umple un spațiu gol. Înseamnă că există ceva, ceva care conține un semn de întrebare, o contradicție, un mister care se cere dezlegat. Și mai e de bănuit că în chestiune s-ar afla secția română, deoarece secția maghiară, cît va fi să fie, nicăieri nu-i mai ca acasă ca la Tîrgu Mureș. Sau, încă - raporturile dintre cele două secții.

Chestiunea e atît de delicată încît n-ar strica să facem un apel la Nietzsche, acela din Dincolo de bine și de rău: "Adevărul, căutarea adevărului nu sînt lucruri atît de comode, și cînd omul se leagă de ele prea omenește, cînd nu caută adevărul decît pentru a face binele, pariez că nu găsește nimic." Personal, mă încearcă unele îndoieli în privința faptului că aș fi capabil, necontenit, să caut adevărul feluritelor ipostaze, știind că descoperirea lui ar provoca răul, catastrofă după catastrofă. În același timp, însă, bănuiesc că mi-e străin comportamentul stereotip, supus evidențelor vehiculate în lumea (nu numai) culturală, și mă feresc de corul celor ce propagă la scară națională ritualuri redundante, fie și ritualul cuvintelor frumoase - travesti pentru atîtea și atîtea iluzii scumpe; totuși, numai iluzii; ba încă, uneori, insidioase.

Așadar, ce-i cu Institutul de Teatru din Tîrgu Mureș? Noutate: s-a înființat, din această toamnă, pe lîngă secția de actorie, și o secție de regie. E foarte probabil că-și va schimba denumirea în Academie de Artă Teatrală. Și? Nu-i nimic - s-ar putea spune. S-a și spus în zilele de septembrie, în timpul examenului de admitere, cînd mă "documentam" prin institut. Poate că, totuși, e ceva. S-a spus și asta. Ba chiar, unii au spus și una și alta. Din cele spuse și din cele cunoscute deja mie, se profilează un set de realități vizibile, de suprafață, și altul, mai subtil dar și mai general, de adîncime. Mergînd pînă la ultimele consecințe, vom fi siliți să admitem că prea ne place să confundăm dorințele cu realitățile, că "formele fără fond" încă proliferează, că, în fine, rațiunile de stat trec adesea, și în orice regim, înaintea exigențelor democrației.

Mă apucă rîsu-plînsu cînd văd și aud pe toate cărările batalioane întregi de conaționali, de la exemplarele umane cele mai respectabile pînă la sicofanți și pegră, blasfemînd comunismul și cu asta gata, ca și cînd nu noi am fi acela prin care toate cele s-au făcut (ori nu s-au făcut). Și cu asta ajungem la chestiuni legate de însăși existența secției române a Institutului de Teatru din Tîrgu Mureș. Pe de o parte, de sus, din sferele puterii și ale ideologiei, s-a afirmat că, la noi, problema națională a fost rezolvată. Pentru a fi și mai rezolvată, s-a creat secția română. De ce să nu se fi creat, cînd noi toți vorbeam cu mîndrie despre descentralizarea culturii și desprovincializarea teatrului? Însă actorii și regizorii din provincie, cu excepțiile de rigoare, și azi visează capitala... cu studiourile cinematografice, televiziunea și celelalte. Nimeni nu poate afirma că viața teatrală a unui oraș de provincie rivalizează cu viața teatrală a Capitalei. Atunci?

Pe de altă parte, crearea unui institut de teatru (e vorba tot de secția română) presupune existența unei baze materiale și umane; și, evident, a unui climat (interior și exterior); căci pentru un student în arta teatrală este (ar trebui să fie) o chestiune vitală atmosfera culturală în care trăiește (desigur, numai dacă și din interior i se insuflă nevoia fecundă a acestei atmosfere). Pregătirea în teatru nu-i totuna cu ingineria, nici măcar cu filologia și nu se poate face serios fără o ambianță adecvată. Or, de-a lungul ultimelor decenii, la Tîrgu Mureș s-au inițiat o serie de proiecte culturale românești (ceea ce e și necesar, și bine), dar n-a existat o puternică acțiune convergentă pentru a li se asigura acestora o bună bază materială și umană și, pe ansamblu, tot ceea ce duce la înflorirea ambianței culturale. Și nu există nici acum. Principiul nemărturisit dar activ ar fi cam

UN ÎNCEPUT, O RELUARE...

La Iași, întreaga mișcare teatrală se află, în momentul de față, sub semnul unui eveniment aniversar: 150 de ani de la înființarea primului Teatru Național românesc. Printre acțiunile care marchează această sărbătoare se află și redeschiderea Facultății de teatru în cadrul Academiei de arte "George Enescu". Este un act de dreptate care i se face unui centru cultural cu mare tradiție teatrală și de învățămînt; este, totodată, un gest reparatoriu față de o măsură abuzivă și absurdă a vechiului regim, care a desființat în 1953 Conservatorul dramatic din Iași, lăsînd astfel una din cele mai mari scene ale țării fără posibilitatea de a-și pregăti cadre proprii. Amenințată să rămînă fără actori, Casa lui Alecsandri - ca și celelalte teatre din această parte a țării - făcea și face încă eforturi disperate pentru a-și acoperi necesarul unei trupe cu care să poată aborda un repertoriu pe măsura valorii sale, impuse de-a lungul unui secol și jumătate de existență. Școala ieșeană de actorie, care a dat scenelor românești valori necontestate și care se impusese prin particularități distincte, devenise o amintire pentru generațiile vîrstnice și o necunoscută pentru tinerii sub 30 de ani. Cine mai știe că actori mari ca Aurel Ghițescu, Ștefan Ciubotărașu, Miluță Gheorghiu, Constantin Ramadan, Costache Antoniu, Gică Popovici, Eliza Petrăchescu, Nicolae Șubă, Ștefan Dăncinescu, Margareta Baciu, Ani Braeschi, Octavian Cotescu, Petre Simionescu și încă mulți alții au fost elevii Conservatorului dramatic din Iași, ai profesorului Mihai Codreanu (da, celebrul sonetist)? Și cine, în afară de specialiștii în istoria teatrului, mai știe azi că respectiva instituție era urmașa demnă a uneia dintre primele școli de învățămînt artistic de la noi - Conservatorul filarmonic-dramatic, înființat în 1836 de către Gh.Asachi și Vasile Alecsandri (tatăl poetului)? După numai patru ani, în 1840, se înființa la Iași Teatrul Național, care-și serbează acum o venerabilă vîrstă.

Multă vreme teatrul ieșean a avut o trupă cu mare stabilitate, absolvenții Conservatorului dramatic de aici rămînînd legați sufletește și profesional de Casa lui Alecsandri. După desființarea din 1953 - gest proletcultist și irresponsabil, ca atîtea altele! - sursa de reînnoire a trupei a devenit IATC București și, parțial, institutele de la Cluj și Tîrgu Mureș. O parte dintre cei veniți s-au împămîntenit la Iași pentru că au găsit aici o mișcare teatrală pe cît de veche și mîndră de tradițiile ei, pe atît de modernă, de deschisă înnoirilor. Actrițe de frunte azi ca Adina Popa, Cornelia Gheorghiu, Violeta Popescu au recunoscut adesea că și-au perfecționat pregătirea învățînd de la

acesta: "De ce ungurii? Să facem noi (totul)!". Şi am făcut, dar de mîntuială; forme fără fond. Pot fi comparate posibilităţile unui teatralist tîrgumureşean cu ale unui lateclst bucureştean? sau "greutatea" celor două colective de cadre didactice? Să dăm cuvîntul unor dascăli de la Tîrgu Mureş.

Lector Constantin Doljan, actor: **"Pluteşte în jurul nostru o atmosferă de suspiciune. Poate pentru că ne aflăm într-o condiţie de supravieţuire. Fluctuaţia de cadre a fost mare. Au venit aici oameni care, la Bucureşti, fie că nu puteau avansa, fie că s-au certat cu şefii.Că aîu venit să-şi rezolve problemele personale, asta n-ar fi bai, dar n-au făcut ce trebuie şi s-au dus, după ce au perturbat atmosfera prin agresivitate şi răutate. Aşa că azi, în 1990, sîntem trei cadre (pentru disciplinele de specialitate)".**

Asistent Gavril Pinte, actor:**" Noi angajaţi? Da! Femei de serviciu şi portar".**

Prof.univ.Călin Florian, regizor: **"Am devenit rector după revoluţie, din 7 februarie. Acum, că a crescut cifra de şcolarizare la actorie şi a luat fiinţă şi o secţie de regie, atît pentru români cît şi pentru maghiari, sigur că avem nevoie de noi spaţii - săli de curs şi de practică şi un mic studio de film. Ministerul ne finanţează, rămîne să rezolvăm pe plan local."**

Estetician Béres András (predă şi la secţia română): **"Cu baza materială nu stăm bine. Utilarea studioului cu mijloace de sonorizare şi ecleraj e precară. Ne-ar fi trebuit camere video şi videotecă, nu doar pentru a vedea filme, ci pentru a-l filma pe student şi a analiza cum îşi face rolul."**

Lector Mihai Rogoşcă: **"Eu predau ştiinţe socio-umane... Eu cred că sînt cadre, de altfel promoţiile pe care le-am dat noi au fost foarte bune... Studenţii noştri au un regim, IATC-ul - altul. Noi nu avem director de studio, ca ei... Nu avem nici măcar înregistrări pe bandă de magnetofon din spectacolele noastre."**

Călin Florian: **"Acum că s-a înfiinţat şi secţia de regie, va colabora cu noi, făcînd naveta, şi regizorul Victor Ioan Frunză, directorul Teatrului Naţional din Cluj."**

Iată, în mare, cum arată "organigrama": regie: arta regizorului: C.Florian şi V.I.Frunză; arta actorului: C.Florian şi V.I.Frunză; actorie: an I: C.Florian, G.Pinte, colaborator Vlad Rădescu; an II: C.Doljan, G.Pinte; an III: C.Doljan, colaborator Vlad Rădescu; an IV: C.Florian... Fără comentarii. Dar cu un adaos: în specialitate, mi-a mai spus rectorul, vor colabora actori de la Teatrul Naţional: Ion Săsăran, Cornel Răileanu, Cornel Popescu şi Cristina Pardanschi...

Despre comuniunea dintre cele două secţii:

Kovács Levente, regizor: **"Despre secţia română nu vreau să vorbesc, că se răstălmăceşte".**

Mihai Rogoşcă: **"Am venit aici în '77. Atmosfera era corectă. Din decembrie parcă au înnebunit. Atmosfera, şi acum, este deteriorată. Înainte era bine, nu pot să înţeleg ce s-a întîmplat acum".**

Înainte, în vechiul regim, cu toţii eram prizonieri, iar naţionalismul era fardat. Azi sîntem "liberi" şi promovăm un naţionalism cu grimasele la vedere. Eram refulaţi iar acum a explodat comportamentul instinctual.

Dar sînt nădejdi de viitor. Senin şi optimist, domnul Frunză, regizor binecunoscut şi apreciat, îmi spunea că "am găsit aici o tradiţie aşezată, candidaţii la examenul de regie sînt bine pregătiţi, chiar cu seriozitate". Pentru cinci locuri au fost şapte candidaţi. Au reuşit trei; Oana Veronica Leahu (moldoveancă), Dobre Radu Basarab (actor la Naţionalul mureşean) şi Gavril Cadariu (regizor tehnic la Institutul cu pricina). Îmi mai spunea acelaşi că "se pot invita pe perioade scurte personalităţi din regie şi teatrologie, care să nu predea neapărat cursuri-stas". Cu toţii mi-au vorbit despre un autobuz fabulos, pe care urmează să-l cumpere Institutul pe banii ministerului; apoi se vor deplasa, tot pe cheltuiala ministerului, în căutare de lumi şi evenimente teatrale, nu doar la Bucureşti, dar au stabilit legături cu Institutul de Teatru şi Film din Budapesta, urmează Varşovia, Moscova, Helsinki, Novisad.

ION CALION

stelele generaţiei anterioare: Margareta Baciu, Ani Braeschi, Rella Ghiţescu, Gică Popovici, precum şi jucînd alături de ultimii absolvenţi ai fostului Conservator dramatic de la Iaşi: Adrian Tuca, George Macovei, Valeriu Burlacu ş.a.

Şi acum, iată reînfiinţată o facultate de teatru care îşi propune pregătirea de actori pentru scenele din această parte a ţării. La începutul lunii septembrie, au avut loc examenele de admitere pentru cele două secţii - de actori pentru teatrele dramatice şi de actori-regizori pentru păpuşi şi marionete. Pentru cele 14 locuri (cîte 7 în fiecare secţie) s-au prezentat 80 de candidaţi, în ciuda faptului că nu s-a făcut suficientă popularizare noii şcoli. Calitatea acestora a fost corespunzătoare: s-au prezentat cu un repertoriu variat şi cu un nivel cultural ridicat, astfel încît comisia de examene (coordonată de Geta Angheluţă, fostă profesoară la I.A.T.C., şi compusă din actori ai Teatrului Naţional: Sergiu Tudose, Emil Coşeru, Adina Popa, Ada Gârţoman şi din regizoarele Natalia Dănăilă şi Irina Popescu-Boleru) a putut face o selecţie atentă, riguroasă, asigurînd un viitor colectiv de studenţi valoroşi. Celor 14 candidaţi selecţionaţi prin examenul de admitere li se vor alătura 18 studenţi de la Chişinău care au dat examen de admitere acolo, în faţa unei comisii alcătuite din specialişti de la Iaşi şi Chişinău. Aceştia vor fi bursieri ai Teatrului "Ion Creangă" din capitala Basarabiei.

Greutăţile de început ale Facultăţii de teatru sînt mai ales de ordin material, spaţiul de şcolarizare fiind, deocamdată, insuficient. Rectorul Academiei de artă, d-na Iulia Bucescu, ne-a asigurat însă că e o chestiune rezolvabilă, cu atît mai mult cu cît colaborează la aceasta instituţiile de spectacole din Iaşi, interesate de buna funcţionare a facultăţii: Teatrul Naţional, Teatrul "Luceafărul", Filarmonica "Moldova", Teatrul "Cupidon".

Ne-am interesat, la conducerea Academiei, despre felul cum va fi asigurată facultatea cu cadre didactice. Baza recrutării lor va fi colectivul artistic al Teatrului Naţional. Sînt avuţi în vedere cei amintiţi mai sus ca membri ai comisiei de admitere. Se va colabora de asemenea cu d-na Geta Angheluţă. Pentru celelalte discipline se va face apel la institutele de învăţămînt superior din Iaşi, oraşul avînd un potenţial artistic şi didactic în stare să asigure cadrele necesare unui învăţămînt de calitate. În viitor se vor ţine concursuri pentru ocuparea posturilor pînă la acoperirea necesarului unui colectiv didactic stabil şi valoros.

ŞTEFAN OPREA

4 septembrie 1990

BEŢIA DE CUVINTE

TRADUCEŢI, DOMNILOR, TRADUCEŢI...

ubesc trădarea, dar urăsc pe trădători."
CARAGIALE

Traduttore, traditore e un adagiu atît de vechi şi de popular încît nimeni nu-l mai cunoaşte originea şi paternitatea, care se pierd, probabil, "în negura veacurilor". Mi-ar plăcea totuşi să ştiu cine o fi rostit primul aceste memorabile cuvinte - vreun autor care, citindu-şi ori auzindu-şi opera mutată în sunetele altui grai, nemairecunoscînd-o şi înfuriindu-se, a îndreptat un pumnal ucigător (sau numai un deget acuzator) spre infamul ce i-a masacrat-o şi i-a aruncat cu glas mare vorba stigmatizantă, ori, poate, chiar infamul în chestiune, făcîndu-se mic-mititel în faţa dreptei mînii a autorului, a îngălmat, tremurînd şi umilindu-se, ceea ce lui i se părea o scuză? Şi aş mai vrea să aflu şi cum s-a terminat presupusul (în sensul de previzibilul) conflict... Dincolo de împrejurările în care s-a născut această expresie, trebuie să observăm că ea a făcut o carieră de-a dreptul de invidiat. Ori de cîte ori vine vorba de traduceri, indiferent de domeniu şi de limbă, cineva - traducătorul însuşi, cititorii sau ascultătorii lui, nu are importanţă - ajunge să declame, nostalgic, sarcastic, concliant, complezent, condescendent etc.: "eh, asta e, traduttore, traditore". Drept pentru care problema e socotită închisă, ce să-i faci, se întîmplă şi "la case mai mari" (care or fi acelea?), "avem noi altele mai grave pe cap, nu moare nimeni dacă două-trei cuvinte erau "mai altfel" în limba lor decît într-a noastră şi, mai la urma-urmei, "hai să fim serioşi, pe cine interesează de fapt amănuntele astea" ş.a.m.d.

Fiind noi foarte serioşi, credem că ar fi bine să-i intereseze pe mulţi. Sau măcar pe cîţiva, care să şi limpezească puţin apele în această zonă. Lăsînd la o parte motivaţiile savante privitoare la "rolul" traducătorului ca "mediator între culturi", ca "mesager al tradiţiilor de gîndire şi simţire" ale altor popoare, ca porta- voce, de fapt, a autorului în mijlocul unui auditoriu străin, mărginindu-ne la simpla observaţie că traducătorul înlesneşte contactul a nenumărate persoane (cititorii/ascultătorii) cu un număr de personalităţi ale căror gîndire şi sensibilitate ne-ar rămîne altminteri în veci necunoscute, credem că munca lui - mai bine spus, opera lui - merită a fi privită cu toată seriozitatea. Dar şi cu toată exigenţa. Asta, mai ales atunci cînd e vorba despre tălmăcitorii ce se exercită ca atare pe diversele canale ale mass-mediilor*, în fruntea bucatelor aflîndu-se, fatalmente, din nou, televiziunea. (Instituţia în cauză s-ar putea plînge, pe drept cuvînt, că oricine n-are altceva mai bun de făcut, se leagă de ea. Pe lîngă însă că a fi tot timpul în ochii oamenilor - la propriu - implică riscul de a nu-ţi putea ascunde la nesfîrşit defectele, televiziunea română practică - decis, cu voluptate şi constant - operaţiunea numită "a-ţi da cu firma în cap". Zlinic şi de bună voie. Aşa că...) Vă înfăţişăm, la întîmplare, cîteva perle din neîncheiatul de bogata comoară a traducătorilor de la televiziune. Ne rezumăm la engleză şi franceză, limbile de cea mai mare circulaţie; cunoscătorii în domeniu abundînd, înseamnă că televiziunea a avut de unde alege - şi a ales. "Don't give up!" ("Nu renunţa") e tradus cu "Nu te ridica!" E drept, personajul şedea, dar, bietul, nici gînd n-avea să se ridice.) "I'm going to listen to the band" ("Mă duc să ascult orchestra") se traduce la noi cu "Mă duc să stau de vorbă cu banda" (în film era şi o bandă - de bandiţi, adică -, dar personajul în cauză, după ce spune ce spune, coboară în grădina unui restaurant şi ascultă, efectiv, o mică orchestră care, de altfel, se auzea din off de cîteva minute bune.) Din franceză: "Iis sont en petit comité" ("Sînt între prieteni"/"în cerc restrîns") noi, geantă latină de tradiţie şi francofoni de ocazie, traducem cu " Au făcut un comitet mic" (cu o implicită nuanţă de reproş - la noi "comitetele" sînt mai mari...). "J'ai ma bagnole" (expresie însemnînd, într-un discret argou, "Sînt cu maşina") apare pe micile ecrane şi în dulcea noastră limbă "Şi eu am de făcut o pedeapsă", traducătoarea socotind, probabil, că "bagnole" vine de la "bagne", ocnă. Sau ne-o fi scăpat nouă sensul din cale-afară de metaforic al tălmăcirii? Cît despre scrierea numelor proprii... Daisy a devenit Dasy, Jérôme e Gérôme (altfel, cu accentele foarte corect plasate!), şi asta nu o dată ca să poţi învinui "dactilo-titrajul", ci de 10-15 ori/film.

Ne-am oprit mai îndelung asupra televiziunii pentru că ea, dincolo de faptul că se bucură (?) de cea mai mare audienţă printre formele mass-mediilor, este - totuşi! - un mod rapid şi eficient de difuzare a culturii. Sau ar trebui să fie. Altminteri sînt foarte multe lucruri de spus şi în privinţa traducerilor de la cinematograf (superioare, oricum, calitativ celor de la TV), şi încă şi mai multe lucruri de spus (şi de criticat) în ce priveşte traducerile teatrale. Se întîmplă deseori să auzi pe scenă fraze pe care te întrebi cum de-au reuşit bieţii actori nu doar să le memoreze, dar chiar şi numai să le rostească. Sau fraze care nu prea au legătură cu restul. Sau fraze care, dimpotrivă, au o prea strînsă legătură cu "realitatea noastră cotidiană". Îţi apare cît se poate de limede că acolo ceva nu e în ordine dar, cel mai adesea, pe scenă toate astea se topesc şi se pierd în curgerea acţiunii şi pe urmă uiţi să te mai întrebi şi să mai cercetezi. În multe cazuri sînt traduceri vechi, efectuate chiar din alte limbi decît cea originală (cel mai des, din franceză) şi care "au apucat" să fie adoptate aşa de către teatre. Alteori, sînt traduceri proaste, pur şi simplu. În fine, de cîtăva vreme a apărut moda regizorului (sau actorului) care-şi traduce singur textul spectacolului, nemulţumit - şi, după cum am văzut mai sus, pe drept cuvînt - de "versiunile" existente. Numai că şi traducerea este, ca şi regia sau actoria, o meserie pe care nu poate (sau nu ştie) să o facă oricine. Şi astfel apar alte minunăţii - denaturări grave ale textului ("tras" către ideea mizanscenei), o limbă română aproximativă, săracă ori, din contra, "împodobită" cu expresii de tot bizare, sau de argou crunt, sau dintr-acelea numite îndeobşte "fruste". Cît despre gramatică... Subiectul fiind mult mai grav decît pare (şi mult mai amplu) îl vom aborda şi cu alte ocazii, mai detaliat şi mai concret. Deocamdată, ne mărginim să semnalăm - cu satisfacţie sumbră - că ni s-a împlinit previziunea emisă în articolul din numărul trecut: pe scena Teatrului "Nottara", în spectacolul Luv regizat de Nicolae Caranfil - căruia vechea traducere, Amooor!, a piesei lui Schisgal i-a displăcut pesemne atît de mult încît a purces însuşi la treabă pe acest ogor - am putut auzi de două ori formulări de genul "întrebarea care ţi-am pus-o"! Aferim!

ALICE GEORGESCU

P.S. Pentru uzul studioşilor lui Caragiale: aţi observat, desigur, fineţea cu care dramaturgul foloseşte traducerea literală a adagiului cu trădarea în D'ale carnavalului, unde "a traduce" înseamnă efectiv "a trăda". Dar să nu deranjăm pentru atît de puţin umbrele ilustre.

---

* Am "românizat" termenul încetăţenit, media, preluînd o sugestie emisă de Umberto Eco; acesta observa că, în Italia, sînt foarte puţini cei care (mai) ştiu că alci e vorba de un plurai. Constatarea se poate aplica, mi-e teamă şi, la noi.

CIVILIZATIA IMAGINII

DONAȚII

La Muzeul colecțiilor de artă sînt expuse lucrări din donația Ligia și Pompiliu Macovei. Cum în aceste luni, petrecute într-o lume post-revoluționară, arta (eventual, pentru unii, doar artă) a trecut într-un "joc secund", fără să fie neapărat și mai pur, invitația în fața "frumosului" nu poate fi decît binevenită. Iar puținii dispuși și disponibili (avînd chef, adică, poate, puțin "cheflii" - cîndva o postură nu chiar incriminatorie) vor fi răsplătiți pe deplin. Măcar pentru o suită întreagă de creații semnate de maeștri precum Jean Al. Steriadi și Theodor Pallady. O lume recreată de artiști, trăgînd trecutul în prezent, prelungind efemerul în eternitate. Ni se oferă șansa să ne autopăcălim cu forme și proporții, nuanțe și culori. Oameni de altcîndva, stări, fizionomii, peisaje, "parfume tari". Fără să devenim mai buni, o clipă uităm de urît. Ceea ce se clamează cu voce tare într-o societate de tranziție ține, cumva, de alterarea din interior. Uneori e prea tîrziu și inutil. Poate, totuși, merită să încercăm. Cum să te bucuri cînd vezi la "gazetă" recomandările făcute de domnul general Iulian Vlad unor contemporani? Ți se face barba **măciucă. Adică domnul acela care vorbea franțuzește cu r, atît de distins, și zîmbea, prezentînd la** Cerbul de aur **de acum douăzeci de ani pe Yves Montand, nu e decît (un fel de a spune!) un "tovarăș de nădejde" căruia i se pot încredința "sarcini deosebite"? Chiar așa? Chiar așa. Urîtă, lumea asta de dincolo de muzee. Și atunci ce să facem, să ne atîrnăm singuri pe pereți ca să ne admire turiștii străini dornici de artă? Dracul o fi el negru și ticăloșiile multe. Telegraful "bate" în continuare știri senzaționale care satisfac curiozitatea noastră - informațională, afectivă, temperamentală - atîta vreme ținută sub obroc. Poate într-o bună zi ne vom sătura și de noutăți și de senzațional. Și vom reveni în casa profesorului-colecționar George Oprescu din Cotroceni sau în casa Melik de pe Spătarului, ca să ne bucurăm de cele opt sute de desene ale lui Pallady din colecția Răut. Al cărui nume capătă și chip într-un desen de Steriadi. Arta produce insomnii dar și satisfacții. Precum atît de**

EXPOZIȚIA TINERETULUI

Piața Universității... Teatrul Național... etajul IV. Acesta este drumul către ceea ce am putea numi o autentică manifestare de forță creatoare a tinerei generații de artiști plastici din România. Organizată într-un spațiu vast (căruia i s-a dat în sfîrșit o întrebuințare potrivită), expoziția prezintă o multitudine de lucrări de pictură, sculptură, grafică, artă decorativă, mergînd chiar pînă la sugestii de elemente scenografice, de o mare diversitate de viziune și limbaj plastic. Trecînd din sală în sală pentru a stabili un prim contact și aruncînd prima privire, cea de ansamblu, se degajă aproape imediat senzația unei chemări, o chemare spre aprofundare, sentiment pe care numai lucrurile adînci, de conținut, îl pot trezi. Chiar dacă nu a existat o selecție propriu-zisă a lucrărilor, fiecare dintre ele reușește să se constituie într-un univers în sine, care povestește prin limbajul său specific despre autorul ei, despre lumea în care și pentru care a fost creată.

Începînd cu sculptura, putem remarca modul variat de soluționare plastică a concepției artistice. Prin diversitatea materialelor folosite (piatră, lemn, metal,gips), uneori combinate în mod neașteptat și sugestiv, sau completate cu tente de culoare, se construiește o lume populată de forme diverse ce transmit privitorului, printr-un impact rapid, mesajul lor. Este cazul majorității lucrărilor de sculptură din care citez din păcate doar o mică parte: pe cea a lui Alfred Dumitriu - "Martir", cu mișcarea sa ce pornește elansat, dar se frînge trunchiindu-se dureros, cele trei lucrări ale lui Alexandru Ciutureanu - "Lăcaș", "Lăcaș II" și "Hora sferelor", ce au ca punct comun structura circulară, cu ecouri reverberate de detalii, și Darie Dup cu "Arlechin" și "Eroul". De asemeni Dan Mîndrescu abordează pe lîngă sculptura în ronde-bosse și relieful - "Eliberare" și "Întoarcere în timp", iar Mihai Docea își afirmă prin intermediul unui excelent portret - "Destin" - capacitatea de exprimare plastică a unui bogat conținut ideatic. Costel Iacob, prin articularea ingenioasă a pieselor de ceasornic, alcătuiește lucrări interesante, de un farmec inedit - "Pasăre", "Pește" și "Uzina de timp"

În ceea ce privește pictura, surprizele sînt extrem de plăcute, dacă ținem seama de îndrăzneala compozițiilor și a paletei coloristice întrebuințate fără sfieli artificiale și în general de vigoarea și forța de penetrație vizuală de care dau dovadă lucrările expuse. Desfășurate pe suprafețe mari, echilibrate și susținute armonios, șarpantele - geometrică și cromatică - par a coexista în mod vital (Gh. Ilea - "Obiecte", Cristian Neagoe - "Recluziune"). Sînt de asemeni prezente lucrări caracterizate prin mare rafinament cromatic, în zonă rece sau caldă, sau construite pur și simplu din griuri colorate cu un puternic și singular accent de culoare (Adriana Boerescu - "Lămîi și scoică"). Diversitatea tehnicilor picturale abordate se exemplifică și prin picturile pe sticlă cu evidente accente grafice (Mihaela Bedivan- "Compoziție I" și "Compoziție II" și Maria Constantinescu - "Paravan" și "Triptic"). Colajul ocupă un loc aparte în gama tehnicilor abordate, ajungînd uneori la performanțe de mare rafinament vizual (Cristian Zamfirescu - "Compoziție").

incisiva Audiție a lui Andrei Șerban. Nu este un simplu tablou de Nicolae Grigorescu, nici o secvență dintr-o anchetă parlamentară, ci un spectacol de la Național. Comisarii domnului Dumitru Solomon vor radiografia în amănunțime și prețui cum se cuvine valoarea artistică a spectacolului. Pe noi ne-a impresionat dintr-un punct de vedere mai puțin teatral: o anume bucurie de a juca, de a trăi scenic, de a fi actor. Prospețime și entuziasm, dar și ambiție, "răutate" - în sensul bun și, mai ales acum, necesar al cuvîntului, dorința de a arăta I'm the best! Parcă mai prindem puțin curaj. Așa cum doar lucrările deja consacrate și expuse în muzee ți-l pot transmite. Dialogul acela subteran între "producătorul" și "beneficiarul" operei de artă. (Oare cum ar suna o suită simfonică cu titlul Privatizarea sau un tablou Piața liberă?) Acești tineri - de data aceasta chiar și biologic - sufletește ne oferă o undă de speranță. Ceva se poate urni din loc. Nu doar pe scenă, nu doar în spectacolele Teatrului Național. Poate și acasă, pe stradă, la locul de muncă, în noi înșine. Poate clopotele nu bat pentru Mitică ci pentru fiecare dintre noi. E greu să ne schimbăm peste noapte, după ce decenii, poate chiar secole, panotarea în expoziții și în muzeele mentalităților nu a fost cea mai judicioasă. Am vrea să rupem un lung lanț al suspiciunilor, neîncrederii, lipsei de orizont, egoismului, meschinăriei. Nu amănuntele tehnice ale Audiției sînt cele mai importante. Ci freamătul subteran al vieții (artistice în orice caz) care pulsează și încearcă să ne și convingă că nu am murit cu adevărat. Și așa, pe nesimțite, mai un tablou - la "colecții", mai multe - la Național, sau acte întregi trăite aievea întregind o schiță a speranței. Adevărata operă de artă ajută sinceritatea, întărește complicitatea dintre oameni, nota, prin Carnete, Camus. Dar noi uităm totul prea repede. De aceea sîntem nevoiți, ca un blestem al sorților, să luăm mereu lucrurile de la început. Adică în Fanar-ul expoziției lui Done Stan de la Simeza. Cine a vizitat-o poate trage singur învățăminte. Cine nu, să-și închipuie.

BEDROS HORASANGIAN

1990

Alături de pictură și sculptură, de fluxul energetic pe care-l degajă acestea, grafica aduce o completare a conținutului de idei în sensul îmbogățirii și aprofundării acestuia (Mihaela Bedivan - "Compoziție", Alina Roșca - "Pagini de istorie", Ecaterina Orbulescu - "Casalom I").

Arta decorativă evoluează în cazul de față de la tapiserie și panou decorativ, la obiecte de ceramică și sticlă. Realizate din texturi diverse, îmbinate cu gîndul precis de a sugera o idee anume, tapiseriile reușesc, în ciuda concreteței lor tactile, în ciuda fibrei vizibile, să fie și apă și vînt și floare și timp. E minunat cum un petic de material își poate depăși propria ființă pentru a se transforma în altceva, atît de diferit de ceea ce a fost înainte ca artistul să-l fi "modelat" cu mintea, sufletul și mîinile sale (Gabriela Beja - "Lanuri", Vasile Dobre - "Ferestre", Lucia Pușcașu - "Întîmpinare")

Sticla - material ce oferă atît de multe posibilități de exprimare - este folosită cu ingeniozitate de artiști ca: Ion Tămîian, Laurențiu Anghelache și Cristina Iliescu. Voința artistului de a da formă gîndului său e poate mai vizibilă aici, avînd în vedere fluiditatea și maleabilitatea sticlei, a cărei masă se mulează lent pe gîndul și voința artistului. Uneori combinația cu bronzul aduce lucrărilor aflate în expoziție un plus de originalitate. Sticla optică realizată de Cătălin Hrimiuc se dovedește și de această dată o perpetuă sursă de contemplare.

Părăsind incinta expoziției, vizitatorul rămîne încă mult timp sub impresia ei și nu poate să nu constate energia, bogăția și diversitatea pe care aceasta le conține. Tînăra generație de plasticieni români se situează fără dubiu în rîndul artiștilor europeni contemporani și chiar, fără falsă modestie, în primele rînduri ale acesteia. Spun acest lucru gîndindu-mă la potențialul creator pe care-l are, la diversitatea tehnicilor pe care le abordează, la maturitatea artistică la care a ajuns, la o vîrstă cînd poate un artist abia se formează. În esență, expoziția este în primul rînd rodul unui act de puternică voință creatoare, născută și susținută de personalitatea fiecărui artist, în virtutea forțelor sale intuitive. Ea dovedește temeinicia valorilor interioare ale acestei generații de artiști care a lucrat continuu, fără a aștepta, cum e cazul altor domenii, așa- zisul moment prielnic pentru a-și începe o activitate care s-o reprezinte cu adevărat. Avînd în vedere faptul că majoritatea lucrărilor sînt datate '84, '86, '87, '88 '89 este evident curajul exprimării unui gînd autentic, fără a ține seama de restricțiile înconjurătoare.

Este încă un merit, care poate ar trebui pus în fruntea celorlalte, avînd în vedere că el a fost motorul care a ținut conștiințele treze, făcînd posibile schimbările în care am fost angrenați.

IRINA TAPALAGĂ

Ca orice întemeiere - a unei cetăţi, a unui stat -, Ame festival, fie el puţin şi una şi alta, şi, fără îndoială cel mai mare festival de balet contemporan din lume, îşi are propria legendă; o întîmplare, un joc al hazardului, aureolat însă de destin. În 1963, un coregraf care se numea Paul Taylor îl întîlneşte, în căutarea unui manager, pe Charles Reinhart (actualul director al Festivalului) şi îi spune: "Nu vrei să treci joi pe la mine la studio să-mi vezi dansatorii?" Reinhart spune O.K. şi Taylor pleacă. Joi, în studio, dansatorii începuseră la un moment dat să se amuze pe seama lui Reinhart pentru că - ne-o spune chiar el - rămăsese literalmente cu gura căscată. "Acolo a fost locul unde am descoperit într-adevăr că există un lucru numit **modern dance**, va declara tot el mai tîrziu. Aşa a luat naştere Charles Reinhart Management Inc., pentru ca la puţin timp să i se ceară de către N.E.A. (National Endowment for the Arts) ajutorul în proiectarea unor turnee cu trupele deja contactate. Imediat apoi, ADF, ca rezultat al unui festival înfiinţat încă din 1934 (Bennigton Festival), îl are în frunte pe Reinhart, care în douăzeci de ani a făcut din el un eveniment internaţional, cel mai important în lumea baletului contemporan.

În 1990, recordurile ADF sînt următoarele: durata de şase săptămîni, (optimiştii cred că se va ajunge la nouă săptămîni jumate...), 37 de spectacole prezentate de 21 de companii, 18 comenzi de premiere absolute (Commissioned Premieres), premiul anual de 25 000 dolari acordat unui coregraf de către Samuel Cripps, editor de ziar, facilităţi de creaţie pentru tinerii coregrafi şi compozitori americani, un program de relansare şi conservare a creaţiei afro-americane, seminarii pentru criticii de balet, editarea unui ziar al coregrafilor internaţionali, **Network**, 32 de coregrafi invitaţi din toate continentele. Anul acesta, pentru prima dată, a participat şi un român. Festivalul mai cuprinde conferinţe, interviuri, prezentări video ale lucrărilor participanţilor, întîlniri cu coregrafii companiilor, spectacole suplimentare create cu studenţii de către coregrafii internaţionali, ore deschise (Master Class), happening-uri, party-uri etc., etc.

În esenţă, ADF este un festival-mamut, finanţat de peste 50 de fundaţii, trusturi, concerne, asociaţii etc., dintre care amintim: Asian Cultural Council, The Ford Foundation, NEA, North Carolina Arts Council of the Department of Cultural Resources, USIA, (United States Information Agency), The Rockefeller Foundation etc.

Nimeni nu poate pretinde că acest "mamut" este experimentul genetic scăpat de sub control al domnului Reinhart. Festivalul a crescut încet, încet, asemeni unui Hercule ducînd în spate un viţel. Povara a fost inerţia - uneori a publicului nepregătit să primească şocul noului, alteori a sponsorilor -, dar dialectica creşterii forţei odată cu înmulţirea greutăţilor, ba mai mult, a creşterii forţei într-un procent mai mare decît îngreunarea poverii, a făcut ca Festivalul să poată zdrobi Taurul Cretan şi să exprime astfel vitalitatea unei mişcări culturale care, în America (şi nu numai), tinde să devină un fenomen social: **Dansul**.Tot mai mulţi oameni, peste ocean mai ales, dar şi în Europa, îşi regăsesc vitalitatea şi echilibrul luînd asupră-le "jugul uşor" al dansului.

Dincolo de motivaţiile "terapeutice" pentru această deschidere fără precedent a oamenilor spre mişcare pur şi simplu, iar de aici spre arta mişcării, observatorii atenţi văd la dimensiunea fenomenului de masă o necesitate de tranzitare a publicului din calitatea lui pasivă de public spectator spre o poziţie mai activă, aceea de public care îşi găseşte un public în chiar publicul din care face parte. Doar aşa se poate explica înscrierea la cursuri a unor studenţi situaţi în afara oricărei şanse de a profita profesional de pe urma studiilor. Dar ei se fac văzuţi de ceilalţi şi, poate instinctiv, poate deliberat, se situează în focarul energizant al atenţiei celorlalţi. Această abordare "strategică" a artisticului se face, desigur, în zona cea mai la îndemînă: mişcarea. Departe de a "compromite" arta dansului, această uşurinţă în abordarea materiei ei proprii îi subliniază o dată în plus dificultatea procesului sublimării. Ca în alchimie, unde aurul filosofic era obţinut dintr-o **materia prima** aflată la îndemîna oricui, dar nu oricui îi era dat să producă **aurum**; mai ales că, aşa cum o afirmau iniţiaţii, **"aurum nostrum non est aurum vulgi"**.

Din perspectiva fenomenului cultural, o altă explicaţie ar putea fi momentul de criză prin care trece teatrul. În anii '70, punctul de vîrf al avangardei teatrale, mişcarea era absorbită de un teatru care se voia dinamic. ADF a deschis pentru o perioadă - în faţa acestui asalt - porţile cetăţii dansului. Dar astăzi teatrul pare a fi cel absorbit de dans. Coregrafiile Festivalului păreau, în majoritatea lor, a fi o ingenioasă manevră de teatralizare a discursului coregrafic. Efectul era acela al naşterii unui **superteatru** înglobînd organic toate tehnicile spectacolului. Coregrafia pare a deveni în acest context un burete care tinde să absoarbă toate artele. ADF 1990 a fost o astfel de "împresurare" a muzelor de către "trupele" de balet: proiecţii cinematografice pe ecrane mobile, artă obiectuală fiinţînd scenografic, experimentele sculpturale ameţitoare ale lui Peter Pucci, textele rostite impecabil de dansatori cu studii serioase de "voice", improvizaţiile verbale şocante şi pure ca nişte psihodrame veritabile, compozitorii care dansează alături de dansatori cîntîndu-şi îh acelaşi timp propriile partituri, totul pare o repetiţie generală pentru o triumfătoare **TRIUNA HOREIA**, o relansare a triadei alcătuite în antichitatea greacă de dans-cînt-cuvînt.

Arhitectura, prezentă bineînţeles şi ea, gestează uneori aceşti embrioni întreiţi, dar alteori - ca în cazul spectacolelor prezentate în aer liber, în parcul din faţa catedralei Duke University - ea demonstrează că unele s-au născut deja şi respiră în aerul tare al artei de mîine.

Experienţa festivalului poate fi rezumată aşa cum au făcut-o majoritatea studenţilor americani în stilul lor caracteristic: I♥ADF

SERGIU ANGHEL

EPIZODU

Lucrurile s-au mai aşezat: în faţa televizorului n-au mai rămas decît două fotolii, ocupate pe rînd de membrii familiei, după vîrste şi preocupări. Doar la **Actualităţi** e folosită şi canapeaua pe care se poate moţăi pînă la "situaţia din Golf" sau crimele zilei şi se poate dormi de-a binelea cînd filmul aşteptat se dovedeşte o melodramă clasică pe tema "poţi să faci orice, el tot pe cea mai tînără (ori mai bogată) o s-o prefere" - ceea ce rupe inima unei largi categorii de persoane simţitoare, cu pensie mică dar suflet nobil.

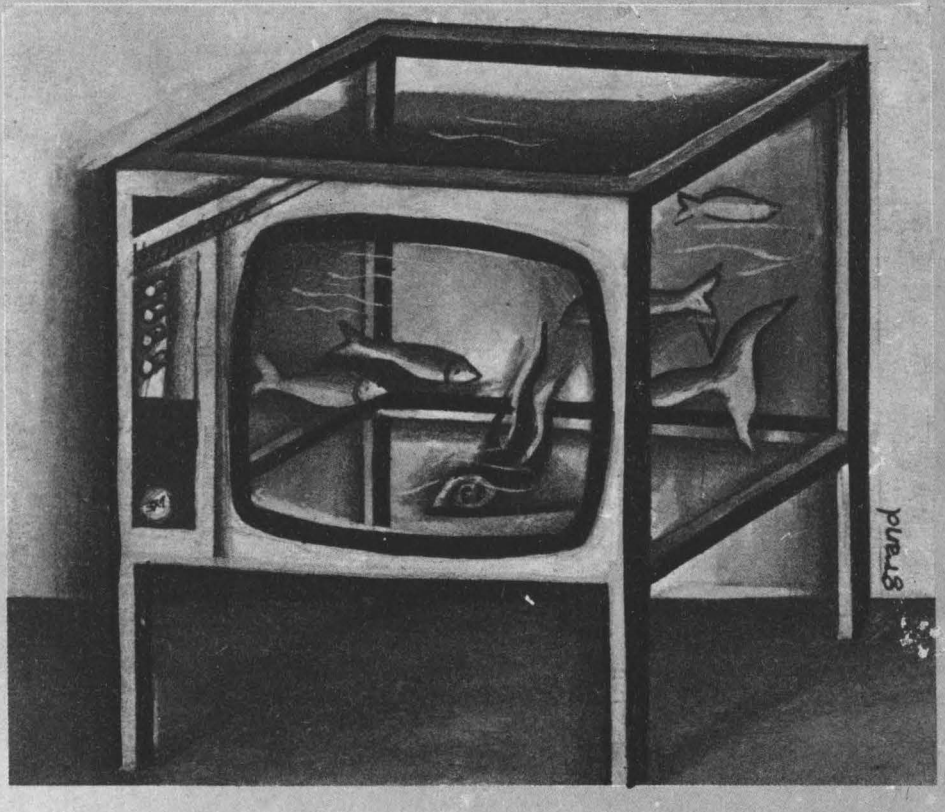
O asemenea persoană e şi Berta, vecina noastră, căreia soarta i-a dat lovituri după lovituri (ce titlu de roman-foileton ar fi **Soarta Bertei!**), ultima fiind stricarea iremediabilă a bătrînului Temp 2, cîştigat la Loto prin anii '60 ("venea la mine tot cartierul să vadă varietăţile şi **Sfîntul**, stăteau şi pe holişor şi pe marginea căzii"). L-a plîns ca pe un soţ fidel ce i-a fost şi acum ar vrea să-l înlocuiască, dar la suma disponibilă din banii de înmormîntare n-a găsit nici măcar unul vechi.

Berta e delicată, nu-l place să deranjeze, cu multă stînjeneală ne-a comunicat rugămintea ei: dacă e posibil să vadă la noi **epizodu**. Din tot programul e singurul lucru la care n-ar putea să renunţe, altfel are radio şi ziarele, cozile şi telefonul, e bine informată. Cum să refuzi asemenea dorinţă? Astfel încît, cum se anunţa **Guldenburgul**, unul din noi se ducea la baie, scotea capul pe gemuleţ şi lansa strigătul conspirativ E-pi-zoo-duu (baia noastră comunicînd printr-un luminator cu garsoniera Bertei de deasupra). Ca şi cum atît ar fi aşteptat, într-un minut bătrînica suna la uşă, îmbrăcată ca de vizită. Ceilalţi membri ai familiei dispăreau care încotro pe la treburile lor şi în cele două fotolii rămîneau doar soacra mea şi Berta, să vadă ce mai face contesa; nu cea bătrînă, care ar fi mai apropiată de vîrsta lor, ci cea matură, ca să zicem aşa, cu care cred că se identifică: îi mai arde de-o idilă cu un pianist leonin (fascinaţia artei, ehe), o place se pare şi administratorul cel misterios-mustăcios... Am aflat fără să vreau toate astea fiindcă vecina e cam surdă, ceea ce n-o împiedică să comenteze fiecare secvenţă. Oricît aş fi vrut să mă concentrez pe şpalturile de corectat, le auzeam răcnind una la alta: "uite aşa un salon mi-ar plăcea şi mie", "... şi o menajeră şi un şofer devotat ca Herr Kröger", "ce bestie chelul, ce scîrbă de om", "oh, micul dejun pe terasă, vara, ce beau el acolo? oranjadă?", "tot aşa, la Potcoava, aveam un docar cu un cal, Mişu îl chema..."

Cînd se auzea dublul oftat de regret din rărunchi - invariabil cele două rămîneau "sur leur soif" - ştiam că se eliberează terenul şi e rîndul meu la fotoliu, în concurenţă cu mama care preferă concertele de pe II.

Din episod în episod soacra a prins drag şi milă de Berta, au atîtea cunoştinţe comune, bîrfe, supoziţii ("ce ţi-am zis eu data trecută că nu-l mort, ai să-l vezi cum apare") - încît de la un timp, de cîte ori începea un film care se bănuia cu intrigi de amor se repezea la geamul de la baie, oricît de tîrziu ar fi fost, oricît de ocupate locurile, şi striga **Epizodu** iar Berta ca din puşcă sosea, în rochia ei de mătase cu buline, ceea ce ne făcea să credem că doarme îmbrăcată. **Epizodu** a cucerit teren, s-a extins şi la familia poloneză de duminică, pe străzile din San Francisco, la Telecinematecă, iar evazionistele mele, tot entuziasmîndu-se de blănurile Lizei şi de curajul lui Michael, surde la realităţi şi actualităţi, ignoră ce-a zis primarul, că recolta de cartofi nu e promiţătoare, sfecla-moft, ca să nu mai pomenim de căldura de la iarnă, că apa nu curge decît între 5 şi 6 dimineaţa şi cînd sînt meciuri internaţionale - cu asta s-au obişnuit, ca şi cu mutatul din cameră în cameră cu becul după noi. Ce diktat, ce greve, ce privatizare, ce piaţă - problema e ce-o să facă Nane cu bebeluşul şi dacă scapă Kitty cu viaţă.

Acum cîteva zile, fiul meu, cu cinismul propriu adolescenţilor, a scos antena din televizor taman între strigătul conspirativ şi sosirea Bertei. Mi s-a strîns inima cum se uitau amîndouă bătrînele disperate la ecranul plin de purici strălucitori ("poate-i de la ei", "mai încercaţi la butoane că pierdem începutul") şi tocmai mă gîndeam să pun antena la loc, cînd Berta, în culmea nerăbdării, i-a propus soacră-mi să meargă la vecinul de la parter, pe care nimeni nu-l poate suferi fiindcă are mania bizară să cotrobăie în pubelele de gunoi. De atunci, cele două ne sfidează, nu mai au nevoie de fotoliile noastre, stau mereu cu urechile ciulite spre parter, de unde se aude cel puţin o dată pe seară strigătul cu intonaţie de comandă militară Epi-zoo-du.



Şi mi-a mai comunicat soacra mea că vecinul, fost căpitan sau aşa ceva, e un om foarţe agreabil şi cumsecade, deşi stă în maieu şi cu picioarele goale în faţa lor şi le zice "mamaie". Televizorul lui e în culori. Nu-se-compa-ră. De fesenist e fesenist ex- căpitanul, dar are dreptatea lui. Prea strîmbă din nas intelectualii ăştia la toate. Nu sînt constructivi.

ADRIANA BITTEL

MINERII, GARY ȘI MĂ, GARII...

După ce m-am mai liniștit puțin, adică prin 17, 18 iunie, deci după zilele acelea de coșmar, în care nu eram nicicum sigură dacă nu cumva visez și-mi venea să mă ciupesc și să mă trezesc odată, pentru Dumnezeu, în acele zile m-am gîndit la Gary, la regretatul Gary, adică la Ion D. Sîrbu, vechiul și bunul meu prieten. Mă rog, și coleg, dacă mă gîndesc că el a trecut prin teatrul craiovean numind anii aceia "aventurile unui... măgar". Dar, de ce să nu recunoaștem, cîteodată îi plăceau și culisele teatrului, nu doar replica scrisă. "Lumea vie a teatrului, zicea, e mai atrăgătoare decît toate piesele lumii la un loc".

Să adaug că mă aflam la o masă de botez într-o fermecătoare familie bihoreană și că, printre feluri de mîncare și pahare cu vin rece, oaspeții nu conteneau să comenteze: e bine sau nu e bine că "au venit minerii"... Unii credeau că nici nu se putea altfel (erau, desigur, chiar fără să știe, precum domnul Jourdain, feseniști!), alții acuzau vehement măsura guvernamentală, iar alții susțineau sus și tare că "nu l-a chemat nimeni, dragă, au venit pentru că așa au simțit". Eram pe punctul de a ne încăiera, cînd l-am auzit pe unul din preoți punînd scurt lucrurile la punct în cel mai liberal mod cu putință, acuzînd, pe un ton care nu admitea replică, "ideea" necugetată de a-l instiga pe români contra românilor.

- Dar contra ungurilor a fost bine? - a întrebat o domnișoară frumușică, despre care știam că e "jumi-juma" (adică tată român, mamă unguroaică!).

Întrebarea a rămas spînzurată între noi și, nu știu, poate mi s-a părut mie, dar unii dintre cei aflați la masă au plecat capetele, stînjeniți.

Mi-am dat seama însă de autoritatea preotului: oamenii au continuat să-și spună părerile cu voce scăzută.

Eu continuam să mă gîndesc la Gary...

La Gary, care a rămas de pomină cu răspunsul lui prompt dat, în urmă cu mulți ani, lui Dumitru Popescu Dumnezeu, la una din celebrele ședințe de la Casa Scînteii, cu oameni de teatru (sau din teatre?).

La întrebarea - de fapt la interpelarea - ce face un secretar literar în timpul liber, Gary a răspuns prompt: "Citește Scînteia, tovarășe secretar". A fost și singura dată cînd l-am văzut rîzînd pe cel din prezidiu...

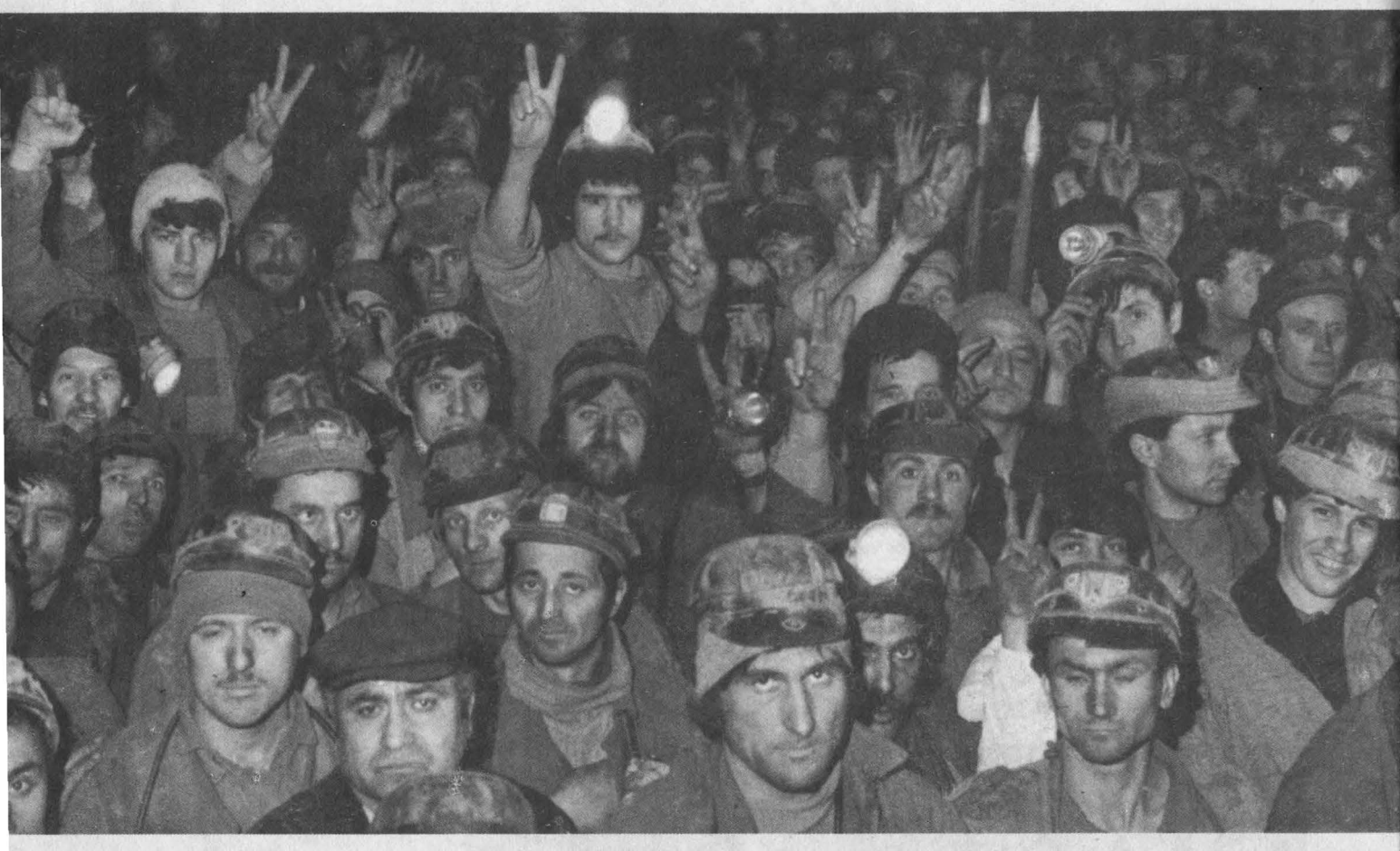
De ce mă gîndeam la Gary? Întîi și-ntîi pentru că tocmai recitisem Pragul albastru. Apoi, pentru că mi-am adus aminte cît de mîndru era cînd ne povestea de obîrșia lui minerească și cît de mare i-ar fi fost mîhnirea cînd ar fi aflat ce rușine i-au făcut ortacii lui... Rafinatul estet, fostul asistent al lui Blaga, vorbind cinci-șase limbi străine, se bucura ca un copil cînd vorbea de moșii și părinții lui, care nu numai că au lucrat toată viața lor în mină, dar, dacă nu mă înșel, au și murit în ea, atît moșul, cît și tatăl lui. Ne-a pomenit de împrejurările nefericite ale pieirii lor, într-o dimineață mahmură, cînd colegii l-au salvat de la un foarte posibil incendiu.

Vorbea despre minerit ca despre una din cele mai frumoase meserii. Într-o împrejurare, ne-a ținut un spici scînteind de inteligență despre scriitori și mineri, pornind de la verbul "a scormoni". După care, spre surpriza totală a ungurilor prezenți, a tradus totul, fără să se bîlbîie, în limba maghiară.

Scriitorul, pentru care minerii aveau o stimă nemărginită, mi-a povestit odată că unul din ei, fost coleg de școală primară, adresîndu-l-se șmecherește cu Mă, Gari, mă, a fost aspru admonestat și pus la punct de ortaci: "Cum îți permiți tu, mă, să-i spui lui, care-i așa de învățat că tu nu-i ajungi nici la degetuțul lui cel mic, mă...? Mă/gariule!"

Undeva în cartea lui, admirabilă, Soarecele B (apărută la Cartea Românească, 1983), I.D.Sîrbu ne povestește o întîmplare care te urmărește multă vreme după lectură - dovadă că mi-a revenit rapid în minte "cînd cu minerii".

Rugat să fie Moș Crăciun, prin '47, în sala unui club sărăcăcios dintr-o colonie minieră, Vasile Kerekes a apărut cu glugă roșie și barbă albă, cu o traistă imensă plină cu daruri, după care a stins lumina și, cînd a aprins-o iar, în fața copiilor uimiți, a zvîrlit cît colo gluga, și-a smuls barba și li s-a adresat astfel: "Dragi copii, după cum vedeți, nu se există Moș Crăciun. Eu sînt cutare, de la secția cutare... și vă



aduc darurile oamenilor muncii. Trălască sindicatul nostru liber!".

În sală s-a lăsat o tăcere de mormînt. Şi, minerii ştiu ce-i acela un mormînt... Copiii au început să plîngă, să ţipe speriaţi.

Dacă vă închipuiţi cumva că Vasile a rămas nepedepsit, vă înşelaţi. Ortacii l-au bătut măr, cu toate că nu înţelegea ce au cu el. Era un om bun şi blînd, avea şi el trei copii... Ce-a făcut oare aşa de rău?

În seara aceea, Gary s-a dus să-i caute, doar-doar o afla ce resorturi ascunse l-au împins să facă ce-a făcut, cine l-a sfătuit. L-a găsit la birt, băut, bătut şi abătut. "Spune-le tu, că eşti învăţat, spune-le tu proştilor ălora care mă înjură: se putea altfel? Se poate revoluţie fără spaimă, fără lacrimi? Spune!" Toată seara l-a plîns pe umăr. Şi au băut toată seara, în tăcere şi într-o nespus de tristă înţelegere.

Azi cred că ştiu ce i-a spus, printre altele, scriitorul, minerului. Cred că l-a întrebat, înainte de toate, DE CE? De ce a distrus iluzia că Moş Crăciun există şi că aduce daruri?' De ce a speriat copiii, el, tată de copii?

Mi-ar fi prins tare bine o convorbire cu Gary în acele zile de iunie. Aş fi dorit să-mi spună el cine erau mineri şi cine nu şi să-mi explice el mie cum de mi-a fost dat să văd, în filmul dat noaptea de studenţi (bravo, studenţi!), la GAUDEAMUS, cum unul din mineri îl apăra pe "arestatul" lui de ciomegele şi bîtele altor ortaci, conducîndu-l spre maşină, probabil. Ce-o fi fost în capul lui? I-o fi fost milă, o fi avut şi el copii studenţi sau elevi?

Mi-ar fi spus, desigur, cum un miner nici cînd e beat nu poate pune mîna pe ciocan să distrugă florile de mină...

Am înţeles şi eu, ca toţi sau ca majoritatea, că bătăuşii au fost unii şi aceiaşi cu bătăuşii de dinainte de 22 decembrie, au fost cei care, după şase luni de NEMUNCĂ, s-au pus serios şi spornic pe treabă întrecîndu-şi norma... Am înţeles că ei, după ce şi-or fi jucat rolul de teroriştii, băteau de fapt cu sete pe cei din revoluţie, pe cei rămaşi vii şi treji. Mineri? Să fie ei aceiaşi cu cei din 1977?

Întrebaţi dac-ar mai veni să apere Puterea, guvernul şi pe preşedinte, minerii au răspuns DA! De cine s-o apere?

- Să stea la ei acasă, să lucreze, şi să lase ordinea în seama cui e plătit pentru asta, rosteşte ritos preotul (am observat că gureşele dreptcredincioase s-au ruşinat numai de faţa bisericească).

- Bine, părinte, încerc eu marea cu degetul, dar Dv., preaţii, unde aţi fost în acele zile? Mă rog, nu mă refer acuma la Dv., că la Oradea e linişte, o linişte ca dinainte şi ca în operete... dar cei de la Bucureşti, de ce n-au ieşit cu crucea în faţa mulţimii, a haitei dezlănţuite? De ce, părinte? De teama bătăii? De ce nu mergeţi să sfinţiţi şi minele, dacă tot aţi sfinţit şi sediile Poliţiei?

Părintele şi-a plecat capul cu tristeţe, iar eu, nu mai puţin jenată, am toastat cam aşa:

Ridic acest pahar pentru micuţa Alexandrina, dulce şi mică şi frumoasă copilă, urîndu-i să nu-i mai la nimeni, niciodată bucuria întîlnirii cu Moş Crăciun...

ELISABETA POP

DOCUMENT I. D. SÎRBU

Craiova, Marţi 16 Oct. 1984

Divină Marianna,

Te rog iartă-mă: magis amicus tua, sed magis amica Theatri. (?). Nu răspund de corectitudinea acordurilor. Am în memorie umorul de atunci, ţin minte şi cîteva poante; dar nu m-am putut aşeza la masa de scris spre a pune pe hîrtie ceea ce ţi-am promis. (Cine te poate refuza?) Trec zilnic prin faţa teatrului **meu** naţional, de aici, văd anunţat "DISCO", începe să mă doară pancreasul. (Pe mine patriotismul literar mă doare fizic, jur!) Trec în altă zi, văd "discotecă", de astă dată mă doare duodenul. Aud că publicul firav venit să vadă o comedioară Kiriţescu e mutat în sala mică "ca să nu încurce pe cei veniţi să danseze" pe marmorele deceniului trecut. La Filarmonică, se dau filme americane color, la Operetă, filme color americane. Am văzut şi eu **Zbor peste un cuib de cuci** (o minune) la telediscotecă. Un fotbalist ne împrumută aparatul color, alt bişniţar ne aduce videocasete, îl văd pe secretarul literar fericit că încasările curg: scopul Teatrului, pare-se, a devenit să "dea salarii actorilor", indiferent cum cîştigă aceste salarii. Recunosc dreptul la pîine, dar sînt din Valea Jiului şi nu recunosc dreptul nimănui de a transforma o instituţie de suprastructură într-o instituţie de bază. Momentele cele mai socialiste ale carierei mele de secretar (nu total ortodox) au fost acelea în care, ca interpret, explicam streinilor că: "La noi statul socialist finanţează teatrele, am avut şapte teatre, acum avem 42," asta intră în salariul social al oamenilor muncii, un loc e plătit cu 8 lei, pînă la 32, diferenţa o plăteşte statul, că d-aia e stat socialist". Habar nu ai ce ucigător argument era acesta, chiar şi faţă de americani sau francezi. Eu nu îl înghit pe acest viermoid "cocoşat din notre- madame" care e F., e firesc să-i convină situaţia tulbure de acum: nu mai trebuie să citească, e manager-video, aduce zece fotbalişti la disco, şi umple marmora. Dar i-am amintit: în secolul trecut, Theodorini şi Gabrielescu, directori de Naţional, erau finanţaţi de cinci mari boieri: primeau tot bugetul de la Poker (sic); ăştia jucau gras, pe poturi mari, tot cîştigul serii era dat grămadă, în căciula Directorului teatrului, care stătea milog în picioare, rugîndu-se, "încă un joc, boieri dumneavoastră, fetelor le plac rochiţele frumoase". La începutul stagiunii, în trăsuri boiereşti, întrega trupă, îmbrăcată ca la Paris, făcea turul oraşului, turul balcoanelor de unde erau salutaţi de "filotimii boieri". În istoria teatrului nostru, apare ca o pată de ruşine decizia Tătărăscu 1936, cînd, **din motive bugetare**, au fost suspendate subvenţiile. Antonescu, în '42 - nu el, ci nişte subalterni smecheri de la finanţe, între ei şi Vulcănescu, au reînfiinţat Naţionalul craiovean, deschizînd stagiunea cu **Mesterul Manole** - Blaga (eu eram dat "mort eroic în luptele de la Stalingrad"). Să nu crezi că cei şase boieri mari lipsesc astăzi: Craiova are în jurul ei şase uriaşe uzine republicane: fiecare uzină ar putea da un milion fără să simtă, directorii vor, contabilii acceptă, dar birocraţia nu le oferă **formele** prin care să facă aceste patriotice donaţii. În revista **Ramuri** apar reclame de o suprarealistă inutilitate:"Nu uitaţi, şantierele Oltenita fabrică pescadoare moderne". Ce folosesc reclamele uriaşelor uzine cetitorului de **Ramuri**? Banii pentru publicitate să se facă în afară: niciodată un cetitor Sorescu Marinică nu va cumpăra un pescador, sau o staţie de transformatoare - în schimb, acesta s-ar putea să meargă la Teatru.

Iartă-mă, între lacrimile acestea de literat, se amestecă şi drama regretului a zece ani în care - tu ştii foarte bine - am luptat pentru demnitatea naţională a Cuvîntului viu, rostit de actori vii, către un public viu, într-o epocă vie şi ea. Nu am considerat TV-ul ca egali, nici cinematograful. Doar concurenţi temporari: iată că aceşti concurenţi, daţi afară de generaţia mea din Teatru, intră triumfal pe uşa mare, în timp ce Clasicii Cuvîntului se ascund în magaziile cu peruci şi costume, în curs de lentă şi sigură putrezire. Văd eschatologic acest fenomen de sinucidere cum manum propria a teatrelor: o consider politic o greşeală, o mare greşeală. Ruşii, în timpul foametei şi blocadei, nu au deşurubat nici un bec de la teatrele din Moscova şi Leningrad. Dar la noi, eu zic aşa: actorii sunt de vină: zîna Limbii Române, care e sacră, şi al cărei altar sacru e Scena, s-a mîniat pentru anume poezii,şi-a retras investiţiile cereşti - acum , actorii să-şi cîştige pîinea lustruind cizmele duşmanilor de moarte: filmul, televiziunea, muzica uşoară, fotbalul. (Cu Dincă, directorul, stăm şi plîngem ca la rîul Vavilonului: sperăm totuşi ca Thaliei - căreia ar trebui să-i sacrificăm **şapte vaci** grase - să i se facă milă de noi şi să ne ierte pentru păcatele noastre prozodice.)

Nu-ţi spun "dulce" Marianna, cuvîntul "dulce" e interzis pentru noi doi, tu să mă ierţi pentru prostiile pesimiste de mai sus: este o vorbă ungurească "Sose volt úgy, hogy valahogy ne volna", niciodată nu a fost aşa, ca să nu fie cumva, aş traduce eu; dar, te asigur de devoţiunea mea - particulară şi pensionară - pentru Tine şi Doina (am auzit că lucrează la alt cinematograf); am petrecut cu voi ore de neuitat, reprezentaţi pentru mine sectorul vestic al inteligenţei transilvane, cu care cochetez eu în literele mele.

Îţi trimit ţie o carte a mea - şi frumoasei tale Directoare, pe care o respect - regretînd că nu o cunosc mai de aproape. Dar eu am renunţat **de mult** să mai scriu Teatru: scriu uşor o piesă - dar ca să astept 10-20 de ani în medie ca să şi fie prost reprezentată, mi se pare stupid şi inutil. Mă consider la Craiova, un Caragiale la Berlin; în străinătate. **Dar eu lucrez alci**, scriu proză, filosofie, nu mă fotografiez în costum de arnăut în faţa unui şemineu prusac. Volumul meu de Comedii (şase inedite: nejucate, necitite, neaprobate) în volum, aşteaptă de şase ani ca Directorul Editurii de aici să înveţe să caute în dicţionar cuvintele pe care nu le cunoaşte, dar le foloseşte. Nu cred că voi apare nici anul acesta, aşa că, post mortem ca Bulgakov, Vampilov şi alţii, mă veţi juca, cine ştie cum şi cînd!?!

Fiecare îşi iubeşte patria în felul său, eu iubesc Limba Română, tocmai fiindcă nu-mi este limbă maternă: ştiu istorie - şi ştiu că atunci cînd armatele şi politicienii noştri au pierdut şi hotarele şi capitalele - Limba a continuat să lupte în spatele duşmanului, **şi a cîştigat**

Trăiască Limba Română, veşnică şi nemuritoare.

GARY

---

* Scrisoare comunicată redacţiei de d-na Mariana Voicu, de la secretariatul literar al Teatrului Naţional din Timişoara.

„ȘAHUL"

Așa îl spuneau colegii de teatru, prietenii, studenții, regizorului-maestru Ion Șahighian. Un atlnt - semn că "e de-al nostru și ne e drag" - și o investitură morală - proiectarea personalității sale pe o dimensiune de prim rang în ierarhia lumii. Un împerator.

Atributul de împerator a fost reamintit și recent, la UNITER, în cadrul unui simpozion organizat pentru evocarea personalității sale, luni 15 octombrie; au participat regizori, actori, istorici și critici de teatru, ziariști, prieteni. "Împărat al scenei naționale", îl definea, sugestiv, succesorul de astăzi la catedra de regie a Academiei de teatru și film, Valeriu Moisescu, "chip de împerator", sintetiza în același spirit portretul său profesorul universitar Virgil Brădățeanu. Profil statuar, impunător, ținută energică, dominatoare, exercita asupra celor din jur o firească autoritate, îmblînzită de fascinație din clipa în care își dezvăluia generozitatea și inteligența. Născut la București, în 1897, Ion Șahighian părea sortit altor cariere artistice, prin înclinații literare și un talent indiscutabil în artele plastice (a și fost student la Belle Arte). Imediat după primul război mondial, la care a participat ca voluntar, s-a înscris la Conservatorul de artă dramatică și a urmat cursurile maestrului C.I.Nottara, figurînd din 1919 și ca actor al Teatrului Național din București. Aici, Paul Gusty îl atrage către regie și, în curînd, temperamentul său impetuos și dornic de înnoiri se înfruntă cu tehnicile moderne, mai sofisticate, ale cinematografului (regizează, împreună cu Jean Georgescu, filmul Năbădăile Cleopatrei, în 1925). E ispitit apoi de teatrul în aer liber, realizînd în 1927 o montare de amploare, la Arenele Romane, cu Nerone de C. Călătorescu-Radomir, unde evoluau 60 de actori și 600 de figuranți.

A fost prim-regizor și director ai Teatrului Armatei, regizor la Teatrul Național din București, profesor la IATC. A colaborat cu actori mari ai scenei române (George Vraca, George Calboreanu, Aura Buzescu, Dina Cocea etc.), a răsturnat, cu temerară intuiție, tipare (pe romanticul distins Nicolae Bălțățeanu l-a distribuit în Hagi Tudose, redînd piesei valoarea de capodoperă, nesesizată la premieră), a avut vocația înscenării textelor de anvergură dramatică (Din jale se întrupează Electra și Patima de sub ulmi de O'Neill, Richard al III-lea de Shakespeare) și o viziune eroică asupra teatrului, impunînd dramaturgia națională (Ion Vodă cel Cumplit de Laurențiu Fulga, Vlaicu Vodă de A.Davila). "O coloană pe care s-a sprijinit și se sprijină în continuare edificiul teatrului românesc" (Valeriu Moisescu).

Emoționante, acțiunile inițiate de UNITER pentru evocarea înaintașilor scenei române, "în lupta împotriva uitării". De 25 de ani, "Șahul" nu mai vine să arunce o privire de vultur peste bătălia artiștilor români cu estetica. Dar pentru ei, pentru noi toți, rămîne!

■ C.P.

CORTINA SFÎȘIATĂ

În peisajul teatral bruxelez, o apariție inedită: Cortina sfișiată, colaj de poezie și muzică din țările Europei de Est (autori ruși, români, unguri, germani, cehi, polonezi), realizat de secțiunea Théâtre-Animation de la Théâtre de l'Ancre, în colaborare cu CENFORSOC - un spectacol de actualitate fierbinte despre o lume îndelungă vreme ascunsă în spatele unei cortine de fier, o lume însetată de libertate și de comunicare. Conceput de Madeleine Fabrice (cosemnatară și a regiei, alături de Jacques Fumière, și interpretă, împreună cu Florine Elslande și Boris Stoikoff), spectacolul celor trei actori, construit pe pretextul unei incursiuni în culisele unui teatru, alătură scene din viața cotidiană, impregnate de melancolie și umor, "într-o atmosferă asupra căreia pare să planeze umbra lui Cehov" (Michel N'Diay - "Nouvelle Gazette"). În echipa care a asigurat prospecția și selectarea textelor și a muzicii regăsim cu bucurie numele Myrei Iosif-Fischmann, critic de teatru român rezident în Belgia, a cărei biecunoscută competență profesională se reflectă în alcătuirea părții românești a programului: poezie de Ion Caraion, Ana Blandiana și Mircea Dinescu, muzică de Gheorghe Zamfir și Gheorghe Rădulescu. Creația românilor se află în cea mai selectă companie, printre ceilalți autori numărindu-se Aleksandr Zinoviev, Vaclav Havel, Bulat Okudjava, Vladimir Vîsoțki.

Potrivit tradiției acestei secțiuni de animație, spectacolul este oferit turneelor, o "fișă tehnică" a condițiilor necesare și a costurilor (deschiderea și înălțimea scenei, durata, prețul deplasării) însoțind programul. Intenția generoasă care prezidează întreaga ei activitate este de "a integra teatrul țesutului vieții sociale".

■ I.P.

DE CE NU MAI VIN SPECTATORII LA TEATRU?

La această întrebare încearcă să dea un răspuns dramaturgul Samuil Alloșin în revista "Teatr" numărul 7/1990. Iată, deci, cîteva cauze posibile ale îndepărtării de teatru a spectatorilor:

- regia trece din ce în ce mai mult în mîna actorilor, regizorul însuși făcînd adaptări sau montîndu-și propriile producții;

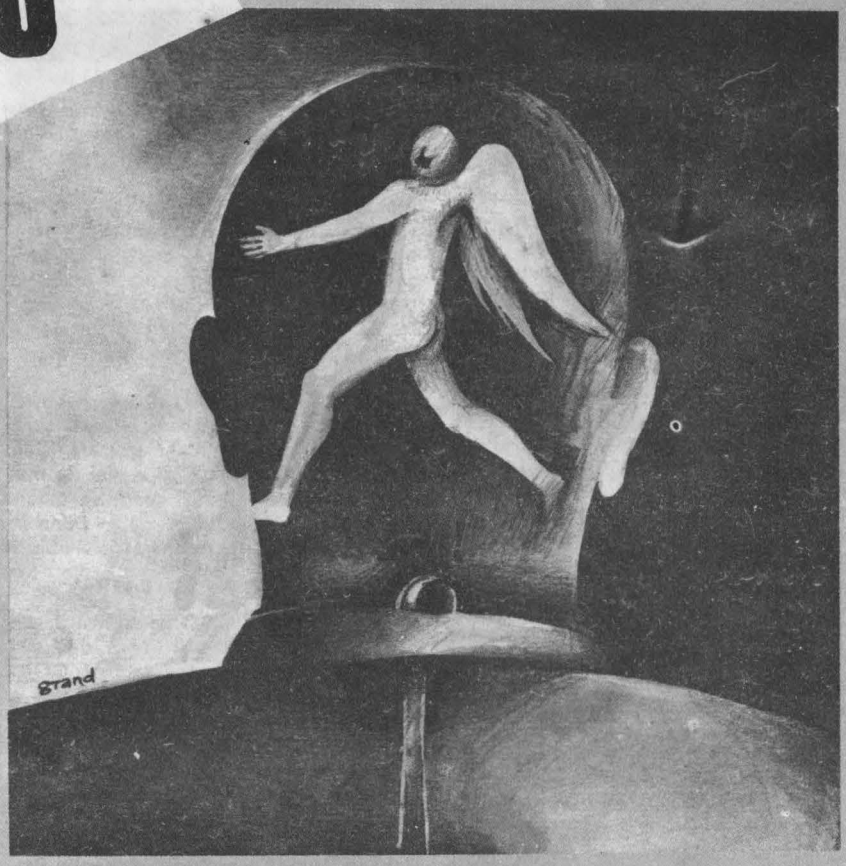
- apariția unor studiouri de teatru, benefică în principiu, a stimulat pe alocuri anumite ambiții personale care nu au nici o tangență cu arta, experimentele fiind de multe ori superficiale și lipsite de profesionalism;

- s-a intensificat migrația actorilor; înainte, actorii jucau și la minus patruzeci de grade numai ca rolurile lor să nu fie atribuite altora; mulți actori, mai ales dintre aceia care se bucură de o anume popularitate, preferă să facă film, să dea concerte etc., lăsînd teatrul pe un plan secundar;

- regizorii importanți sînt invitați să lucreze în străinătate; chiar dacă propunerile nu prezintă un mare interes artistic, ei le acceptă numai ca să-și consolideze prestigiul. În acest timp, teatrele rămîn la discreția directorilor și a regizorilor secunzi; aceștia din urmă se orientează, firesc, spre teatrele în care ar putea activa ca regizori principali sau încearcă să-și amenajeze studiouri particulare.

În concluzie, dramaturgul constată că în teatrele sovietice există actori de toate vîrstele, talentați și serioși, regizori plini de idei și de energie, dramaturgi buni și neconjuncturiști, dar lipsește un sistem de lucru. "Din fericire, nu sîntem singuri pe planetă, spune Alioșin. Să vedem ce fac celelalte țări".

■ M.S.



"...ŞI SUCCES ÎN VIAŢA PERSONALĂ!"

Astfel se intitulează articolul publicat de Z.Vladimirova în revista "Teatr" numărul 6/1990. Autoarea la apărarea dramaturgiei sovietice "optzeciste", care s-a încumetat să (re)descopere terenul "mişcător" al dramei familiale, în ciuda unor prejudecăţi încă active. Dramaturgia - glăsuiesc aceste prejudecăţi - s-ar împărţi în două grupe: grupa A (piese de producţie, politice, pe teme internaţionale) şi grupa B (piese despre viaţa cotidiană, familială, personală), prioritară fiind, vezi bine, grupa A. (Unde Dumnezeu am mai întîlnit noi asemenea clasamente?!) După mai bine de două milenii de teorie şi practică teatrală, autoarea articolului din "Teatr" se vede nevoită să constate că "şi casa şi lumea, în egală măsură, constituie obiectul artei", căci, nu-i aşa?, "nu se poate separa inseparabilul".

■ **M.S.**

"DOMNIA TRISTEŢII"

"Ciuma ne apasă, în jur e carantină şi nu avem unde să ne ascundem... Vremuri grele. Nu ciuma e periculoasă, ci domnia tristeţii... Poporul a simţit că este otrăvit şi l-a nimicit pe vraci, pe ofiţeri, pe generali cu o duritate rafinată..." Cu aceste cuvinte cutremurătoare debutează spectacolul lui Iuri Liubimov de la Teatrul Taganka, Ospăţ în vreme de ciumă, realizat după Micile tragedii ale lui Puşkin. Spectacolul a luat naştere după întoarcerea lui Liubimov din exil. "Este poate cel mai personal spectacol al său", scrie Natalia Kazmina în revista "Teatr" numărul 5/1990, pentru că - socoteşte autoarea articolului - aici e însăşi viaţa lui Liubimov. O mică schiţă de portret al regizorului: "Este viu. Stăpîneşte contextul. Nu se la la întrecere cu timpul, dar îl prevede. Te învaţă să trăieşti atunci cînd este imposibil de trăit".

■ **M.S.**

OMUL CARE PUNE ÎNTREBĂRI

Odată cu miraculoasa înviere a jurnalisticii româneşti, interviul a încetat să fie o partidă dinainte jucată spre a deveni genul publicistic cel mai pasionant; aici se adună, ca într-un focar, calităţile (şi limitele) celor care investighează lumea în beneficiul nostru, al tuturor. Nu e uşor să stai sub focul întrebărilor unui profesionist încercat, hotărît să afle totul şi ceva pe deasupra - cum s-or fi simţind, de pildă, interlocutorii lui Cornel Nistorescu, oricît ar fi ei de sus-puşi, atunci cînd el, delicat şi necruţător, inocent şi ironic, nu-i slăbeşte o clipă, pînă ce nu-şi epuizează tema (şi partenerul...)?

Dar nu e uşor nici să fii "omul care pune întrebări". Lucrul acesta iese în evidenţă mai cu seamă la televiziune, unde avem parte zilnic de zeci de macro- şi micro-interviuri din care nu prea aflăm mare lucru, fie pentru că realizatorul nu ştie mai nimic despre problema pe care o pune în discuţie, fie pentru că nu e în stare să lege o relaţie firească cu cel pe care-l are "în vizor", fie că e timorat sau agresiv, placid în faţa enormităţilor pe care acesta le debitează ori agitat, nepermiţîndu-i să-şi adune gîndurile, indiferent pînă la opacitate în ce priveşte calitatea răspunsului obţinut ori, dimpotrivă, blocat de un partizanat insurmontabil... Ca să nu mai vorbim despre penibila mixtură de obsecvios şi deplasată familiaritate a multora dintre cei ce se adresează înalţilor reprezentanţi ai Puterii.

Iată însă că, sub ochii noştri, în aceste luni, la televiziune s- a format un excelent realizator de interviuri. Păstrîndu-şi în cadrul emisiunii de Actualităţi tonul neutru, alb, care stă atît de bine celui care transmite informaţii, Paul Şoloc a înţeles că, în postura realizatorului de interviuri, el este, implicit, autorul "scenariului", al "piesei" care urmează să se desfăşoare în faţa noastră, cu suspansul şi cu revelaţiile ei umane. Concentrat şi atent, formulîndu-şi clar întrebările deosebit de percutante, urmărindu-şi fără inutile meandre "planul de bătaie" dar adaptîndu-se cu supleţe la cursul gîndirii interlocutorului, tranşant cu deferenţă, fără a se îndepărta o clipă de stilul său de comportare civilizat şi sobru, "englezesc", Paul Şoloc urcă extrem de promiţător treptele unei afirmări care a început cu dificila emisiune "Rondo-ul şi-a făcut datoria" şi a continuat cu cele mai consistente propuneri de dialog făcute de televiziune primului ministru şi preşedintelui ţării. Să sperăm că va avea "suflu" să continue şi că rivalităţile lăuntrice din cadrul Televiziunii, de prea multe ori sufocante, nu-l vor scoate din joc.

■ **I. P.**

„DUPĂ DOUĂZECI DE ANI"

Indiferent de ziua cînd numărul acesta al revistei TEATRUL AZI va apărea, merită să nu renunţ la a semnala interviul apărut în ROMÂNIA LIBERĂ (17 august 1990) acordat de regizorul Andrei Şerban, directorul Teatrului Naţional din Bucureşti, Lilianei Stoicescu. Sub titlul "Cine are nevoie de teatru", pe spaţiu amplu, Andrei Şerban evocă motivaţiile acceptării misiunii dificile: a fi azi, în România, director al Naţionalului bucureştean, dar formulează şi consideraţii despre viaţa noastră teatrală, despre cele două puneri în scenă (trilogia greacă şi o piesă canadiană: "Cine are nevoie de teatru"), despre impactul său cu fenomenul politic românesc recent.

După o scrisoare destul de inflamată adresată domnului Dumitru Solomon, redactorul-şef al revistei "Teatrul azi" şi apărută în EXPRES (?!), aceasta este a doua ieşire la "rampă" a marelui regizor. La patru zile după, prima Conferinţă de presă a sa urma să configureze ceea ce s-ar putea numi faza de pregătire a noii stagiuni teatrale în condiţiile dificile ale debutului ca director al Naţionalului.

Interviul denotă o dorinţă aprigă de a lucra, de a face teatru, fapt pe care, în presa culturală, nu l-am văzut exprimat cu atîta claritate. Andrei Şerban a acceptat un pariu subînţeles la revenirea în ţară după douăzeci de ani: să renască un spirit animator al lumii teatrului într-o vreme în care însăşi lumea aceasta a teatrului românesc (care n-a stat, totuşi, cincizeci de ani în întuneric!) a trebuit să supravieţuiască anevoios, dar nu fără momente de izbîndă. Pentru Andrei Şerban, cînd lucra în străinătate, problema supravieţuirii nu cred că s-a pus în termenii **à la lettre**, aşa cum a fost cazul aici. Chiar de va fi fost înştiinţat, cînd şi cînd, de aceasta, e neîndoios că realitatea ascunsă de cuvinte n-a avut cum să o absoarbă zilnic precum oamenii de teatru care au supravieţuit în ţară. În acelaşi timp, noi putem aprecia **sacrificiul** pe care îl face regizorul acceptînd acest pariu.

Ca şi aventura în care se lansează propunînd un repertoriu apt să evoce chiar "ambiguitatea vieţii". Este o încercare faţă de care - cu **măsura modestiei**, atît de necesară acum - nu se poate reacţiona decît aşteptînd cu speranţă rezultatele. Vom lăsa, deci, în pustie scormonirea idioată a dedesubturilor (care or fi fost?!) acestui pariu - eu pot să cred în cuvintele regizorului "... mă aflu aici pentru că n-am putut niciodată să fac nimic pentru ţară şi dacă pot să ajut în vreun fel, acum e momentul s-o fac" - şi vom încerca, la fel ca şi în cazul "revenirii" altor nume (auto) exilate ale regiei româneşti, să determinăm şi noi răspunsul la întrebarea: cine are nevoie de teatru?

*

CINE ARE NEVOIE DE REGIZORI?

Interesant interviul lui Bernard Dort în traducerea din **Românla Literară** (nr.33/16 august 1990), acordat unul ziarist iugoslav, prin care cunoscutul critic şi teoretician francez observă meandrele acceptării **regiei** în lumea teatrului contemporan. Bernard Dort se gîndeşte foarte serios la destinul nu atît al regizorului cît al **regiei** în teatrul de azi. Constată că acum ne aflăm în perioada de dispariţie a marilor regizori, cel puţin în spaţiul francez. Deşi afirmă că "pentru teatrul modern a venit timpul preluării puterii de către regizor", nu se poate împiedica să nu observe extensia ideologică, socială şi politică a **regiei** (chiar colective) în sfera comunicabilului teatral.

În fapt, Bernard Dort poate constata - şi scrierile sale stau mărturie a unei experienţe teoretice şi critice originale - că regia poate astăzi să-şi asume, dincolo de "tirania" actului creator, şi domenii corelate ale teatrului ca fenomen estetic, în funcţie de publicul corespondent.

Dacă teatrul are în continuare nevoie de personalităţi creatoare, în acelaşi timp se resimte necesitatea regiei ca fenomen creativ transfînd montarea operei teatrale.

Tot în aceeaşi revistă, Bedros Horasangian, spirit critic polivalent, dincolo de prozatorul de prim-plan care este, scrie o recenzie obiectiv-ironică despre cartea lui Horia Deleanu, **Arta regiei teatrale**. Reiese de aici o anume concepţie, a autorului cărţii, despre perspectiva survolant explicativă a marilor curente din gîndirea regizorală contemporană. Nu mă pot opri să nu observ şi eu că apariţia unei astfel de cărţi, dar nu prezidată de respectiva concepţie auctorială, ar fi trebuit să fie precedată de studii sau traduceri despre şi din Antoine, Appia, Craig, Meyerhold, Piscator, Brecht, pînă la cele mai recente nume. Dar poate că va veni şi vremea acestora.

„COMEDIE MARE, SORO...!"

Destinul operei lui Caragiale continuă.

E o constatare pe care o impun nu numai convulsiile vieţii cotidiene, ci şi - chiar din această cauză - reflexul provocat în gîndirea celor care îl "ascultă" încă pe autorul **Scrisorii pierdute**. Nu mir㠄 de aceea, numărul 33 din 17 august al revistei CONTRAPUNCT, unde cîteva pagini (articole, tablete sau chiar titluri) sînt inspirate de "cercurile" planetei Caragiale.

O "incizie" scrisă scurt-scurt, dar foarte semnificativă este tableta "Prospături" a prozatoarei Adriana Bittel. Privirea evaluatoare a criticului Ion Bogdan Lefter **("Binele" şi "răul" lumii lui Caragiale)** referă asupra **realismului** operei lui Caragiale, cu partea sa de bine şi de rău, inspirat de un eseu al lui Alexandru Paleologu. Criticul avansează o idee interesantă: **developarea "în negativ"** a binelui din opera clasicului.

O descifrare din perspectiva dublei accepţii a cuvîntului **lume** (colectivitate şi o instituţie socială/ "poporul" şi "poliţia") o oferă Mircea Vasilescu, iar o aplicaţie care pleacă din descriptiv pentru a ajunge la semnificaţii interesante îi aparţine Corinei Pârvulescu (despre cuvîntul comedie).

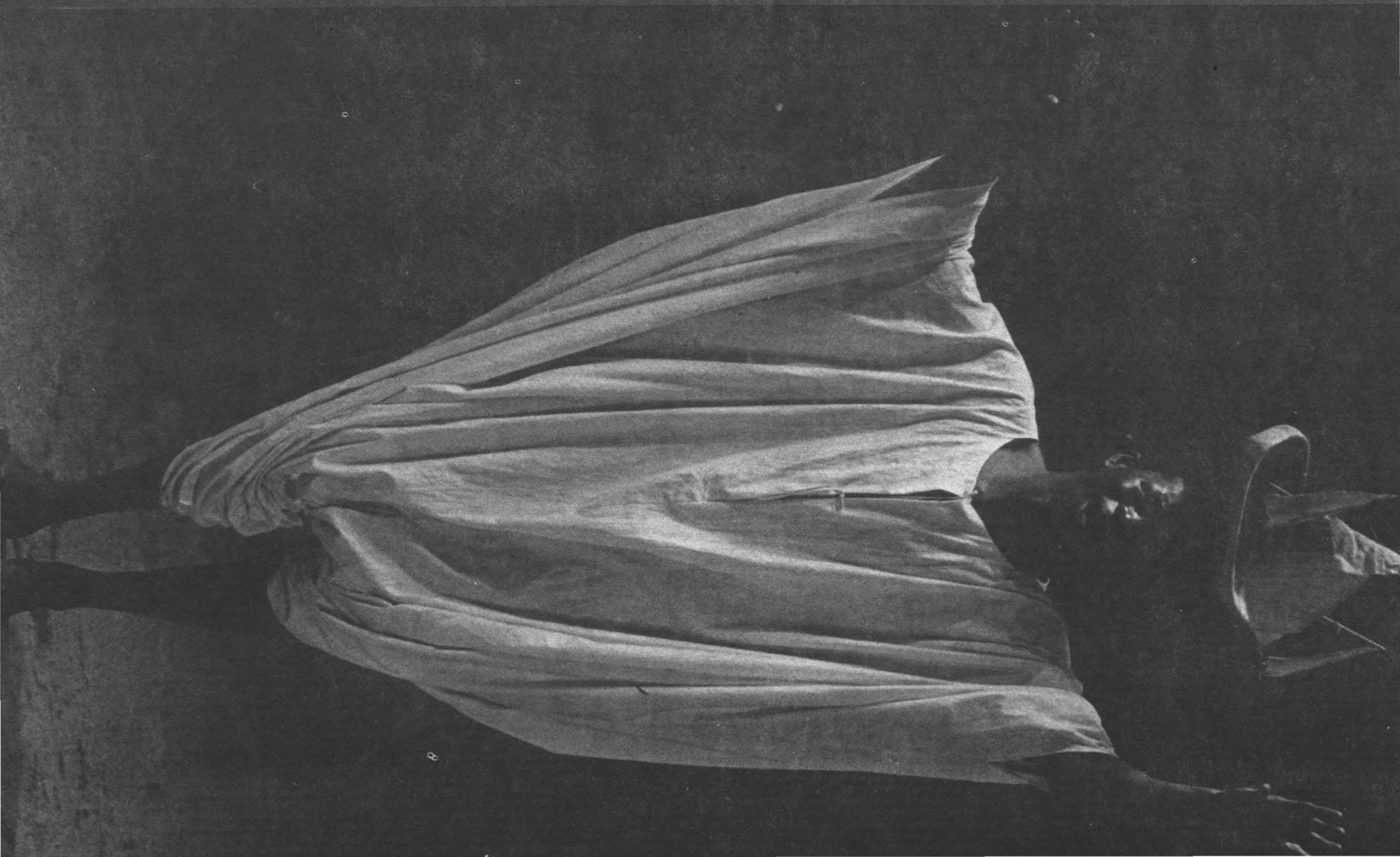
"Textul **O reparaţie** mi s-a părut că sugerează cel mai limpede această idee că a fi înseamnă, în lumea caragială, (sic!) a muri". Demonstrarea afirmaţiei de mai sus îi aparţine lui Liviu Papadima, care - lăsînd deoparte seducţia ideii - pune în scenă atrăgător spectacolul acestei idei.

„CONTRAPUNCT" TEATRAL

Să realizezi, în aceste vremuri, un număr de revistă culturală dedicat teatrului e de mirare lucru! CONTRAPUNCT (nr.46/16 noiembrie 1990) a fost, însă, în stare de acest lucru şi a oferit cîteva articole, priviri panoramice, traduceri şi fragmente de piese de teatru care interesează (semnează Ion Bogdan Lefter, Ioan Cristescu, Lucian Pintilie, Matei Vişniec, Simona Popescu, Marian Popescu, Emil Paraschivoiu, Valentin Petculescu, Ludmila Patlanjoglu, Fernando Fernan-Gomez). Un articol de prima pagină, însă, al Irinei Coroiu ("Redescoperirea regizorului-animator") intrigă prin inadecvarea la subiect: după ce autoarea scrie despre cîteva "cupluri" regizorale sau mari nume ale regiei nostre (Ciulei - Dan Micu, pentru că au montat **Cum vă place**, Ciulei - Silviu Purcărete, pentru că au montat **O scrisoare pierdută**, apoi despre Pintilie, Harag, Alexa Visarion, Andrei Şerban), ne face surpriza, la final, să ne ofere o **listă** de regizori menţionabili "cu unul sau n spectacole de interes, de referinţă". Evident că în această ciulama poţi pomeni pe toţi. Credeam că de pomelnice din acestea ne vom fi săturat. Geaba.

MARIAN POPESCU

SCENA LUMII



SCRISOARE DIN PARIS

de la
ALEXANDRU
COLPACCI

Dragul meu,

... În legătură cu spectacolul lui Brook, prietenul tău a sesizat just unul dintre aspectele caracteristice. Într-adevăr, Prospero utilizează, ca şi unul sau alţi doi interpreţi, o francofonie bizară. Dacă ar fi doar atît nu ar fi grav. Din păcate, tot spectacolul este mult prea lejer, aproape şcolăresc, asemănător unuia din momentele studenţeşti din primii ani de institut. Desigur, Brook rămîne unul dintre marii gînditori de teatru ai acestui sfîrşit de secol şi poate singurul de pe piaţa pariziană care ştie să conjuge cu finețe gîndirea, regia şi uşurinţa în descifrarea sensurilor. Cred însă că, paradoxal, experienţele continue din aceşti ultimi douăzeci de ani l-au secătuit. Acum patru ani, cînd am văzut **Llvada...** la Bouffes du Nord, am avut surpriza să descopăr o distribuţie ultraprofesionistă, actori ce-şi jucau pînă la fund manierismul. Un spectacol remarcabil. Dacă nu ar fi fost jucat aici şi dacă mi-aş fi astupat urechile, aş fi jurat că asist la o manifestare în onoarea metodei Stanislavski. Un spectacol perfect, dar şi o operă de artist sigur pe mijloacele lui. Nu era numai originea lui rusească, ci şi demonstraţia unui mare profesionist al scenei. Care, cîteodată, obosit de a încerca şi a învăţa, aplică tot ceea ce talentul, dar şi cultura lui l-au învăţat. Acum doi ani, **Mahabhârâta**, poem indescifrabil, fusese în mod magistral banalizat (dacă vrei, vulgarizat în sens nobil) prin adaptarea lui J.C.Carrière. Un vis, spectacol de antologie.

În **Furtuna** nu rămîn decît schijele acestor spectacole, maestrul îşi permite o pauză şi se joacă cu mediatizarea. Publicul era cîştigat încă înainte de prima replică, iar distribuţia, pe alocuri, spunea ea singură mult mai mult decît restul. Teoretic inatacabilă şi avangardistă (oare acest cuvînt mai are vreun sens?). Imaginează-ţi că Prospero ar fi un fel de Marabu african care discută cu natura într-o limbă pe care numai el o cunoaşte. Că Ariel este un african şi el, mai puţin senegalez şi mai degrabă citadin, obişnuit cu sforăriile şi bişniţa din Barbes-Rochechouart şi Tati.

Ideea cea mai grozavă îmi pare însă distribuirea lui D. Bennent în rolul lui Caliban. Nu ştiu dacă ai văzut filmul Toba de tinichea. Bennent ăsta juca acolo un rol de copil fără vîrstă, obsedat şi asasin coşmaresc. De atunci (1970 şi ceva cred) a rămas neschimbat. Închipuie-ţi deci un Caliban copil bătrîn, cu reacţii imprevizibile; ca toţi copiii, foarte apropiat de anumite reacţii animalice, instinctive, un permanent pericol. Gîndirea lui se plimbă între zonele delimitate pentru cei din jur - bine, rău, replică, răspuns. Pentru el ar trebui să fie diferit. Prima parte a spectacolului am trăit-o cu nerăbdare. Nerăbdarea să-mi descopăr frica, să mă simt rău şi incomod. Prezenţa lui fizică invita la asta. Pînă la urmă însă, şi din păcate, m-am plictisit să aştept şi aparent nici el nu s-a forţat prea mult să mă sperie. A devenit copil luptînd cu Caliban - care are un text mult prea dificil -, în loc să lupte cu dificultăţile metafizice ale ideilor pe care rolul le conţine. Greu. A lipsit ceva.

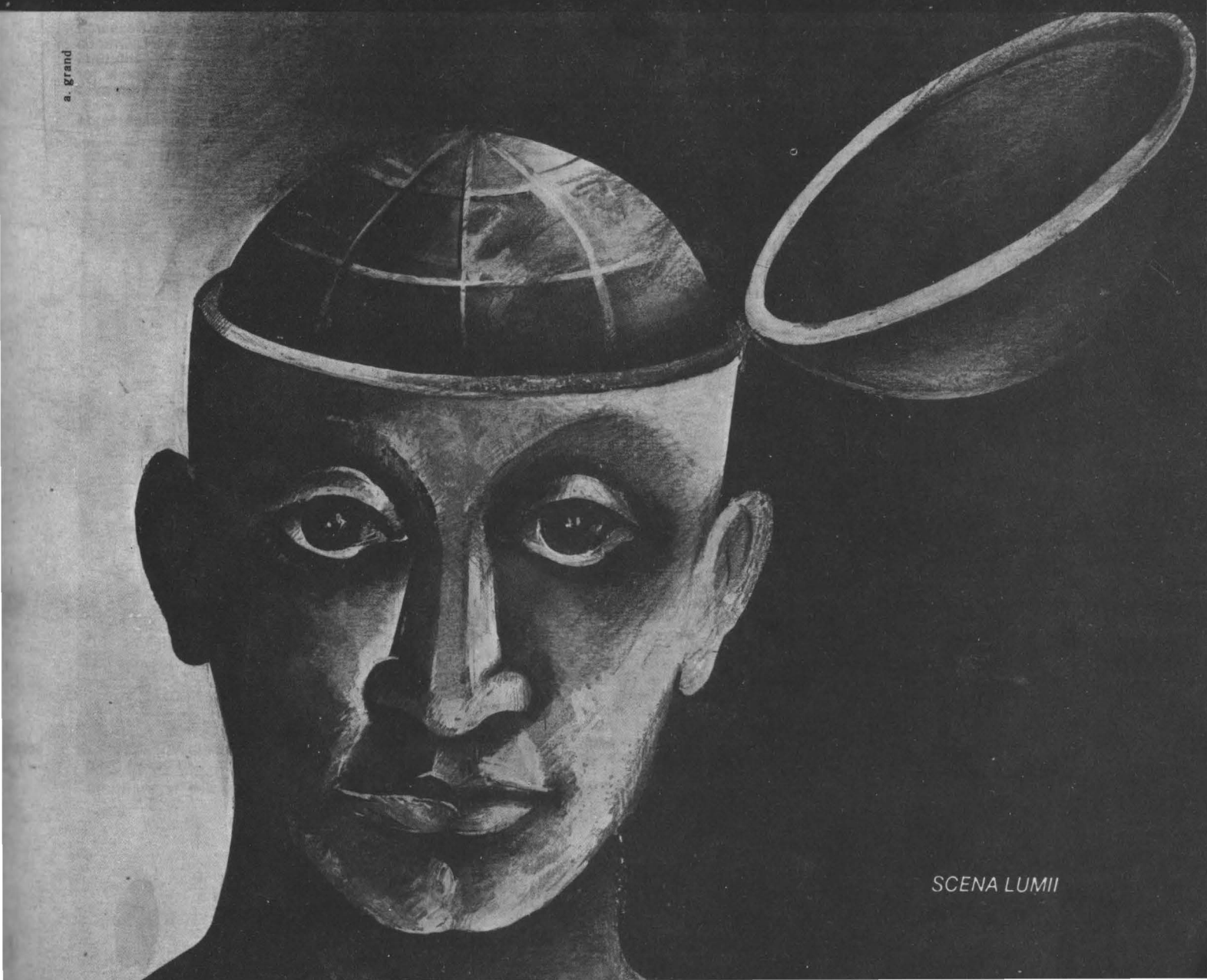
În fine, nu te voi plictisi cu o adevărată cronică, deoarece chiar m-a dezamăgit acest spectacol. Iar dacă ţi se pare că seamănă cu aşa ceva, te rog să o consideri o cronică cu adresă personală. Nu văd de ce cronicile trebuie neapărat să se adreseze unei mase de cititori (care de altfel nu citesc în genere decît rîndurile care-i interesează). Aşa că o poţi considera ca pe ceva destinat a fi citit numai în cadru intim...

„BANCHETUL VISAT“

Limoges este un oraș din centrul Franței (regiunea Limousin), renumit pentru porțelanurile sale, pentru faptul de a avea cea mai mare uzină de energie din Europa și, de curînd, pentru a fi centrul unui Festival internațional de francofonie (de francofonii, spun francezii), festival care înseamnă teatru, poezie, muzică din Franța, Canada, țările africane francofone. În octombrie 1990, acestui festival (Franța rămîne totuși patria festivalurilor teatrale) i s-a adăugat un remarcabil colocviu care a reunit autori dramatici, regizori, eseiști, critici de teatru, jurnaliști, editori și oficialități culturale din spațiul francofon, dar și - cu intenția mărturisită de a crea o deschidere către schimbările revoluționare ce au loc în Europa de Est - autori, regizori și critici de teatru din această parte a lumii. Colocviul, organizat de ANFIAC (Asociația Națională pentru formare și informare artistică și culturală), a purtat un titlu de evocare platoniciană: "Banchetul visat", un banchet al spiritului, al gîndului, al dialogului. Colocviul a fost prezidat, pe rînd, de domnul Claude Julien, presedinte al Festivalului internațional de francofonie, director al revistei "Monde Diplomatique", doamna Chantal Boiron, critic dramatic, și domnul Michel Simonot, director al ANFIAC. S-a discutat, la un înalt nivel teoretic și cu trimiteri la experiența practică a unor oameni de teatru din Europa Centrală și de Est, despre locul și rolul artistului, al teatrului în cetate (orientări, direcții, experiențe, solidaritatea internațională în fața tendințelor de limitare, marginalizare sau intruziune în viața teatrală), despre texte și repertorii, despre sensul și impactul literaturii dramatice, despre circulația liberă a textelor teatrale, editarea și montarea unor piese, indiferent de autorii lor, în diverse țări ale Europei sau Africii. S-au putut constata, astfel, că multe din problemele teatrului est-european sînt și probleme ale teatrului african, că eliberarea de sub dictatura politică și ideologică este scopul comun al autorilor și regizorilor din țările africane, așa cum a fost și scopul oamenilor de teatru din țările Europei Centrale și de Est după revoluțiile produse aici. Au fost dezbătute îndelung căile de eliberare a teatrului de sub tutela cenzurii, dar și a comercialismului, formele de subvenționare, situația teatrului din țările europene și africane (dar și situația teatrului din țări occidentale ca Franța sau Germania), viitorul literaturii dramatice și al spectacolului. Au prezentat, în acest sens, comunicări Slimane Benaissa (**Algeria**), Daniela Fischerova (**Cehoslovacia**), Miklós Hubay (**Ungaria**), Karel Kraus (**Cehoslovacia**), Sony Labou Tansi (**Congo**), Tomasz Lubienski (**Polonia**), Predarag Matvejevic (**Iugoslavia**), Jordan Plevnes (**Iugoslavia**), Dumitru Solomon (**România**), Bernard Zadi Zaourou (**Coasta de Fildeș**) etc.

Colocviul, organizat la propunerea lui Sony Labou Tansi și desfășurat sub coordonarea doamnei Bernadette Rousseaux de la ANFIAC, a trezit un interes cu totul deosebit în rîndul participanților la Festivalul internațional de francofonie. Lucrările sale vor fi publicate în revista "Cahiers du Renard" editată de ANFIAC.

DUMITRU SOLOMON



SCENA LUMII

CORESPONDENȚĂ SPECIALĂ

DOCUMENTAREA ȘI CERCETAREA TEATRALĂ ÎN S.U.A.

Cînd, în timpul recentei mele vizite în România, redacția mi-a solicitat un articol despre documentarea teatrală în Statele Unite, am avut o oarecare reținere. A încerca să rezumi, în cîteva pagini, un domeniu atît de vast, complex și diferențiat ca procedee de prelucrare și conservare, mi s-a părut inițial total nerelevant. Totuși, din dorința de a împărtăși oamenilor de teatru, cercetătorilor și iubitorilor de teatru din România cîte ceva din experiența și practica oamenilor de teatru americani în acest domeniu, am acceptat să-i scriu, în speranța că va trezi interes și va genera idei pentru o viitoare regîndire a documentării teatrale în România.

Evident, articolul nu-și propune să acopere toate aspectele pe care le îmbracă cercetarea teatrală în Statele Unite, un proiect de asemenea anvergură putînd constitui conținutul unei cărți sau al unei teze de doctorat.

Bibliotecile, centrele de documentare și cercetare teatrală din America aparțin, în marea lor majoritate, universităților și colegiilor sau funcționează ca institute particulare și publice, cum ar fi, de exemplu, The Folger Shakespeare Library și National Theatre Library/Archives in Washington D.C., Theatre Collection (Museum of the City of New York), Billy Rose Theatre Collection (Lincoln Center), Theatre Collection of the International Theatre Institute of the United States, în New York City, pentru a numi doar cîteva. Conform sursei de referință consultate (Bibliothèques et musées des arts du spectacle dans le monde. Paris, Editions du CNRS, 1984), există în Statele Unite 44 de biblioteci, muzee și centre de cercetare teatrală, recunoscute pe plan național și internațional. Numărul lor este, indiscutabil, mult mai mare. Aproape fiecare universitate și colegiu din America (în număr total de 3 587, după statisticile anului 1989) are, în cadrul bibliotecilor sau al departamentelor de teatru, o secție de documentare și cercetare teatrală. Spre deosebire de modul în care erau organizate documentarea și cercetarea teatrală în România anilor '70 - ani în care am lucrat ca redactor la Centrul de documentare al ATM (transferat ulterior la Biblioteca Centrală de Stat ca o secție a acesteia), existînd o delimitare foarte precisă a atribuțiilor documentării și cercetării (cea din urmă efectuîndu-se în cadrul Institutului de istorie a artei al Academiei) -, în America această distincție nu există. În toate centrele, bibliotecile și institutele de profil, cele două domenii se interferează, completîndu-se și condiționîndu-se reciproc. Cercetarea nu poate exista fără o documentare prealabilă, iar documentarea se face în scopul cercetării. Faptul că majoritatea acestor centre și institute sînt afiliate sau chiar parte integrantă a bibliotecilor universitare este, cred, un lucru de menționat și de reținut, întrucît nu se poate face o documentare adecvată și pertinentă fără a beneficia de un fond bibliografic și de referință adus la zi.

Majoritatea centrelor de documentare-cercetare din America, indiferent de varietatea și diversitatea colecțiilor pe care le posedă, utilizează, în mare, aceleași procedee de prelucrare: clasificarea și catalogarea materialelor, în sisteme manuale sau automatizate, locale sau naționale, în scopul identificării și abordării documentelor propriu-zise . Punctele de acces la aceste documente sînt stabilite de către cercetătorii institutului respectiv, în funcție de natura materialelor sau de cerințele beneficiarilor. În ultimii zece ani, toate institutele de învățămînt superior, conectate la diverse rețele automatizate (calculatoare), au început să transfere datele acestor colecții din cataloagele manuale în cataloage automatizate, facilitînd astfel accesul beneficiarilor la aceste materiale. Ceea ce diversifică institutele și, în același timp, le face să se completeze, este varietatea fondurilor de care dispun, atît din punct de vedere tematic cît și de conținut. Mă voi referi, pe scurt, la patru importante colecții de teatru, rezervîndu-mi dreptul de a analiza mai aprofundat activitatea Institutului de cercetări teatrale (Lawrence and Lee Theatre Research Institute) din cadrul Universității de Stat din Ohio (Ohio State University), în care lucrez.

Harvard Theatre Collection, afiliată la Harvard College Library, Harvard University, Cambridge, Mass, a fost creată în anul 1901 și conține materiale originale privind istoria spectacolului în lume, cu un accent special asupra scenei americane și engleze. Colecția numără peste trei milioane de programe de teatru, aproximativ 500 000 de fotografii,250 000 de portrete autografiate, 15 000 de schițe de decor și costume, 5 000 de texte adnotate, cărți, manuscrise, periodice și tăieturi din ziare.Colecția este deschisă tuturor cercetătorilor de teatru.

Billy Rose Theatre Collection aparține prestigioasei New York Public Library și funcționează în nu mai puțin prestigiosul Lincoln Center for the Performing Arts din New York City. Colecția datează din anul 1931 și e compusă din 150 000 de volume, milioane de documente-manuscrise și 500 de periodice. Printre subcolecțiile demne de semnalat se numără Hiram Stead Collection, care cuprinde afișe, portrete, fotografii și tăieturi din ziare privind scena engleză între anii 1600 și 1900; Henin Collection, compusă din albume ilustrînd istoria scenei franceze între anii 1600 și 1900. Colecția este deschisă publicului larg, accesul la manuscrise fiind permis numai cadrelor universitare și oamenilor de teatru.

The Folger Shakespeare Library, Washington, D.C. reunește cea mai mare colecție de documente shakespeariene, existentă în Statele Unite, precum și un fond bogat privind originea teatrului și a regiei. Printre materialele cele mai rare ale bibliotecii se numără ediția originală a primei piese tipărite de Shakespeare, **Titus Andronicus**, în 1594.

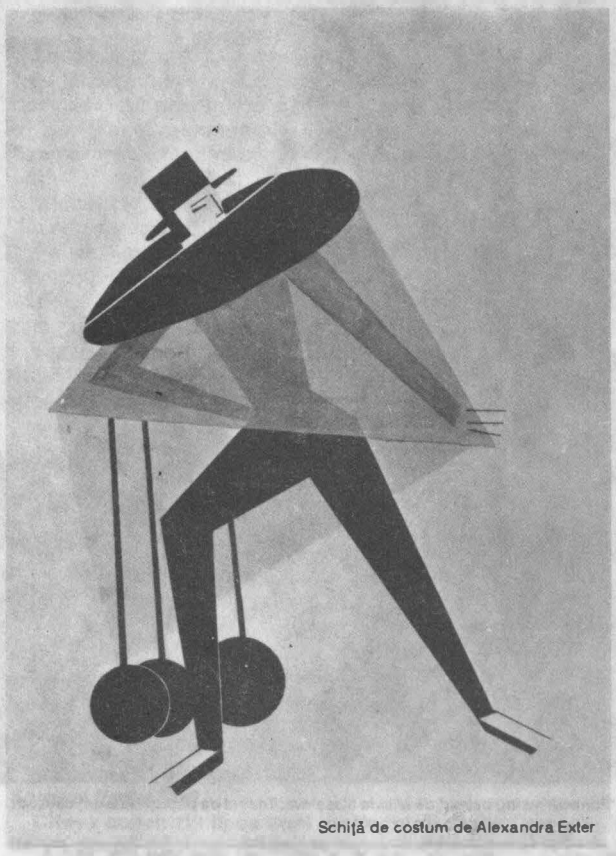
National Theatre Library/Archives, Washington, D.C. a fost întemeiată în anul 1976 și are ca preocupare majoră documentarea și cercetarea în domeniul teatrului și al operei din America. Biblioteca achiziționează în mod curent afișele și programele de teatru ale spectacolelor din Washington și din regiune. O dată pe an organizează o expoziție privind istoria teatrului din Washington.

Lawrence and Lee Theatre Institute a fost înființat în anul 1951 sub numele Ohio State University Theatre Research Institute, în Columbus, capitala statului Ohio. Institutul este recunoscut ca fiind deținătorul uneia dintre principalele colecții de teatru din Statele Unite și prin activitatea sa în Europa.

Conceput inițial ca o colecție de microfilme (peste 481 de role conținînd 5 100 de titluri), reprezentînd documente teatrale europene din secolele XVI-XX, Institutul și-a extins activitatea de-a lungul anilor, acoperind aspecte diverse ale teatrului american contemporan și punînd un accent deosebit pe achiziționarea, prelucrarea și conservarea materialelor privind viața teatrală din Columbus și din Ohio. În anul 1986 Institutul și-a schimbat numele în "Lawrence and Lee Theatre Research Institute", în onoarea a doi dramaturgi prolifici, Jerome Lawrence și Robert Lee, originari din Ohio, care au donat institutului colecția lor de materiale privind teatrul american, propriile lor creații dramatice și tot ceea ce este legat de reprezentarea lor scenică.

În afara colecțiilor amintite, Institutul achiziționează toate

Afiș pentru Ioana D'Arc, cu Julia Marlowe (1907)



Schiță de costum de Alexandra Exter

piesele noi publicate de editura specializată în acest domeniu, Samuel French, și deține importanta colecție donată de familia actorului Robert Breen, primul actor care a acționat în Statele Unite pentru crearea unui teatru de repertoriu subvenționat. Robert Breen a fost de asemenea realizatorul uneia dintre cele mai importante montări ale operei **Porgy și Bess**, spectacol care s-a jucat între anii 1952-1956 și a făcut turul Statelor Unite, Canadei, Europei, Americii de Sud, Africii de Nord și Uniunii Sovietice.

Institutul dispune de un local modern, are o bibliotecă bogată în cărți de referință și este echipat cu mijloace tehnice de ultimă oră: calculatoare, aparatură de citit microfilme, echipament audio-vizual, încăperi adecvate, ca temperatură, lumină și umiditate, pentru conservarea în condiții optime a manuscriselor și a materialelor rare. Deși independent, Institutul lucrează în strînsă colaborare atît cu Departamentul de Teatru, cît și cu Biblioteca Centrală a Universității, aceasta la rîndul ei fiind o bibliotecă de cercetare. Personalul angajat e alcătuit în majoritate din studenți ai facultății de teatru, în specialitățile teoretice (teoria și istoria teatrului), studenți care se află la nivelurile superioare de studii, aspiranți la Master sau doctoranzi. Personalul profesionist este foarte redus, limitîndu-se la un curator și un cercetător.

Unul dintre proiectele majore ale institutului este conectarea la sistemul național de automatizare a bibliotecilor, numit OCLC (On Line Computer Library Center), sistem la care participă aproape toate bibliotecile universitare din Statele Unite. Conectarea la un astfel de sistem permite răspîndirea informației documentare la nivel național. Un alt element deosebit de important implicat de aderarea la o astfel de rețea este unificarea și standardizarea metodelor de prelucrare a documentelor, după reguli bine stabilite, atît din punct de vedere biblioteconomic (sistemul a fost conceput pentru biblioteci și utilizează regulile anglo-americane de catalogare, cunoscute sub termenul prescurtat AACR2 - Anglo-American Cataloging Rules 2nd edition) cît și al standardelor de "input" (intrare a datelor), intitulate "MARC format" (Machine Readable Cataloging format). Deși sistemul obligă la utilizarea unor reguli destul de rigide, el este în același timp suficient de flexibil pentru a permite o analiză în profunzime a documentelor, cu posibilitatea de recuperare integrală "on line" a informației intrate.

Un prim proiect indexat în acest fel este colecția de peste 2 000 de piese de teatru franțuzești din secolele XVIII-XIX, în majoritate covîrșitoare ediții originale. Ele pot fi cercetate după indexul de autori, titlurile pieselor, teatrele la care au avut premiera și subiecte. La ora actuală se lucrează intens la prelucrarea, după același procedeu, a microfilmelor de care pomeneam la început. Această colecție este compusă din materiale originale, microfilmate de către cercetători ai Universității, în 26 de muzee, biblioteci publice și particulare din Statele Unite, precum și în 46 din 12 țări din Europa. Documentele incluse în aceste microfilme (manuscrise și tipărituri) ilustrează istoria teatrului european din secolele XVI-XX. În acest fond sînt incluse, printre altele, 173 de materiale privind activitatea Comediei Franceze și un registru complet al trupei de actori ai regelui la Palais-Royal între anii 16 3 și 1664 (originalele se află la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française); 992 de titluri de la Victoria and Albert Museum din Londra, incluzînd texte de sufleur (secolele XVI-XX), manuscrise semnate de Charles Kean, Henry Irving, G.B.Shaw, tratate despre teatru, programe de festivaluri teatrale; scenarii de commedia dell'arte din fondurile bibliotecii de la Accademia Nazionale dei Lincei, Italia; manuscrise ale lui Ibsen din perioada lui de directorat la teatrul din Bergen. Lista poate fi continuată, adăugîndu-se la ea titluri privind istoria spectacolului în America. Microfilmele au fost pînă acum indexate manual, după un sistem de clasificare și catalogare local.

Institutul este deschis tuturor cercetătorilor de teatru, studenților, oamenilor de teatru, precum și publicului interesat de istoria teatrului. Documentele pot fi consultate în sala de lectură (fiind unicate, nu se împrumută), existînd în același timp un serviciu de fotocopiere, destinat numai doctoranzilor și cadrelor universitare. Ca o completare a activității de achiziționare, înmagazinare și prelucrare, Institutul desfășoară o amplă activitate de popularizare a colecțiilor, prin organizarea de expoziții, comunicări, conferințe și publicarea de articole în revista de teatru a Institutului, intitulată "Theatre studies".

Convinsă fiind de faptul că iubitorii de teatru din România au rămas animați de aceeași dorință și sete de informare ca în urmă cu douăzeci de ani și dată fiind existența unui fond deosebit de bogat privind istoria teatrului și a scenei românești, sper ca modesta mea încercare de trecere în revistă a profilului colecțiilor și a metodelor de prelucrare utilizate în America să fie utilă pentru o eventuală reorganizare a ceea ce trebuie să reprezinte astăzi o documentare teatrală modernă și eficientă.

ANCA BRATEȘ-GALRON
Lawrence and Lee Theatre Research Institute,
Ohio State University

Mască Nō

"Prinţesă pentru balaur" de Milade Masatova, Teatrul de păpuşi "Arlekin" din Lodz

FESTIVALURI ALE ARTEI PĂPUŞĂREŞTI

• Sárospatak: Reuniunea trupelor mici

În ospitalierul spaţiu cultural oferit de acest "cuib de vulturi ai revoluţiei maghiare" - cum l-a numit Sándor Petőfi - a avut loc cea de a treia ediţie a Festivalului Internaţional "Cu păpuşa-n traistă", deschis trupelor mici, de pînă la trei păpuşari. Pentru a înţelege caracterul festivalului şi scopul urmărit prin organizarea lui, trebuie spus că în Ungaria nu a existat, pînă acum vreo zece ani, decît un singur teatru de păpuşi profesionist, cel din Budapesta. S-a dezvoltat însă, paralel, o bogată mişcare păpuşărească de amatori, susţinută puternic de şcoli, grădiniţe şi case de cultură. În ultimii ani, trei asemenea trupe de amatori au obţinut statut de teatre profesioniste. Mişcarea de amatori atrage însă mereu noi entuziaşti, mai ales din rîndul cadrelor didactice şi educatoarelor. Pentru pregătirea lor artistică, la SárospataK a luat fiinţă o tabără de vară şi s-a iniţiat festivalul care, o dată la doi ani, oferă absolvenţilor taberei posibilitatea de a-şi confrunta evoluţiile. În secţiunea maghiară au apărut, aşadar, mai ales începători, cu excepţia trupei "Figurina", asupra căreia vom reveni. Nu întîlnim aici realizări artistice deosebite; există însă în spectacole sinceritate şi candoare, o profundă credinţă în forţa păpuşii de a capta interesul spectatorilor. Şi mai există - şi acesta mi s-a părut lucrul cel mai important - o căutare de noi căi de exprimare, o dorinţă, izvorîtă din necesitatea unei comunicări cît mai convingătoare cu publicul, de a părăsi căile bătătorite.

Din străinătate sînt invitate - tocmai pentru a constitui un model pentru tinerii păpuşari maghiari - trupe excepţionale. Au fost, la această ediţie, şase spectacole de peste hotare, dintre care numai cel austriac (Luisa şi purcelul al trupei "Minimus Maximus" din Nenzing) a dezamăgit. În schimb, au entuziasmat de-a dreptul cele prezentate de "Teatro Alegre" al italienilor Damiano Privitera şi Georgina Castro (A nnammurata mia, în tradiţie napolitană, cu personaje de commedia dell'arte), de trupa "Pannalai" a elveţienilor Tina şi Michel Perret-Gentil (Homo Circus, o suită de miniparodii cu un unic personaj, întruchipare a omului de pe stradă, care trece prin tot felul de întîmplări pline de tîlc, în această lume care nu e decît un uriaş circ), de doi actori ai Teatrului Naţional de păpuşi al Estoniei, Piret Sikkel şi Heino Seljamaa, care au creat, sub îndrumarea regizorală a lui Rein Agur, cu superbe păpuşi mişcate ca pe o tablă de şah, o variantă foarte spirituală a Frumoasei din pădurea adormită.

Compania cehă "Kleplovo Rodinné Divadlo" (cu un fermecător spectacol realizat în tradiţia teatrului de bîlci şi, în acelaşi timp, a teatrului familial), precum şi tînăra păpuşăreasă franceză Françoise Dupleix (care a interpretat, cu multă sensibilitate şi fineţe, de una singură, o poveste inspirată dintr-o legendă a piilor-roşii) au fost, de asemenea, apariţii de cert interes. Ca şi trupa particulară maghiară "Figurina", a actorului profesionist Gábor Siklósi, care, acompaniat de soţia sa, Éva Józsa, a prezentat cu fantezie ironică - pe platforma microbuzului său, cu spectatorii aşezaţi pe 50 de scăunele într- un cort instalat în spatele maşinii - o suită de poveşti ale Fraţilor Grimm, personajele fiind diverse obiecte animate.

• Békéscsaba: Sub patronajul UNIMA

La două zile după încheierea festivalului de la Sárospatak (unde tinerilor păpuşari li s-a oferit şi posibilitatea de a se familiariza cu diverse tehnici de construire a păpuşilor din materialele cele mai uzuale, de a audia o foarte interesantă şi bine documentată prezentare a teatrului de păpuşi japonez, susţinută de pictorul şi scenograful Iván Remsey, precum şi de a obţine primele numere ale unei consistente publicaţii de specialitate, revista "Păpuşarul", editată de multilateralul László Szentirmai), a fost inaugurat cel de la Békéscsaba, oraş din sud-estul Ungariei, înfrăţit cu Aradul. Aici a fost găzduită a noua ediţie a unui festival dedicat în principal spectacolelor pentru copii şi patronat de UNIMA (Uniunea Internaţională a Marionetiştilor). Au evoluat, în cadrul programului oficial, zece colective (profesioniste şi de amatori) din Ungaria şi opt teatre din alte şapte ţări.

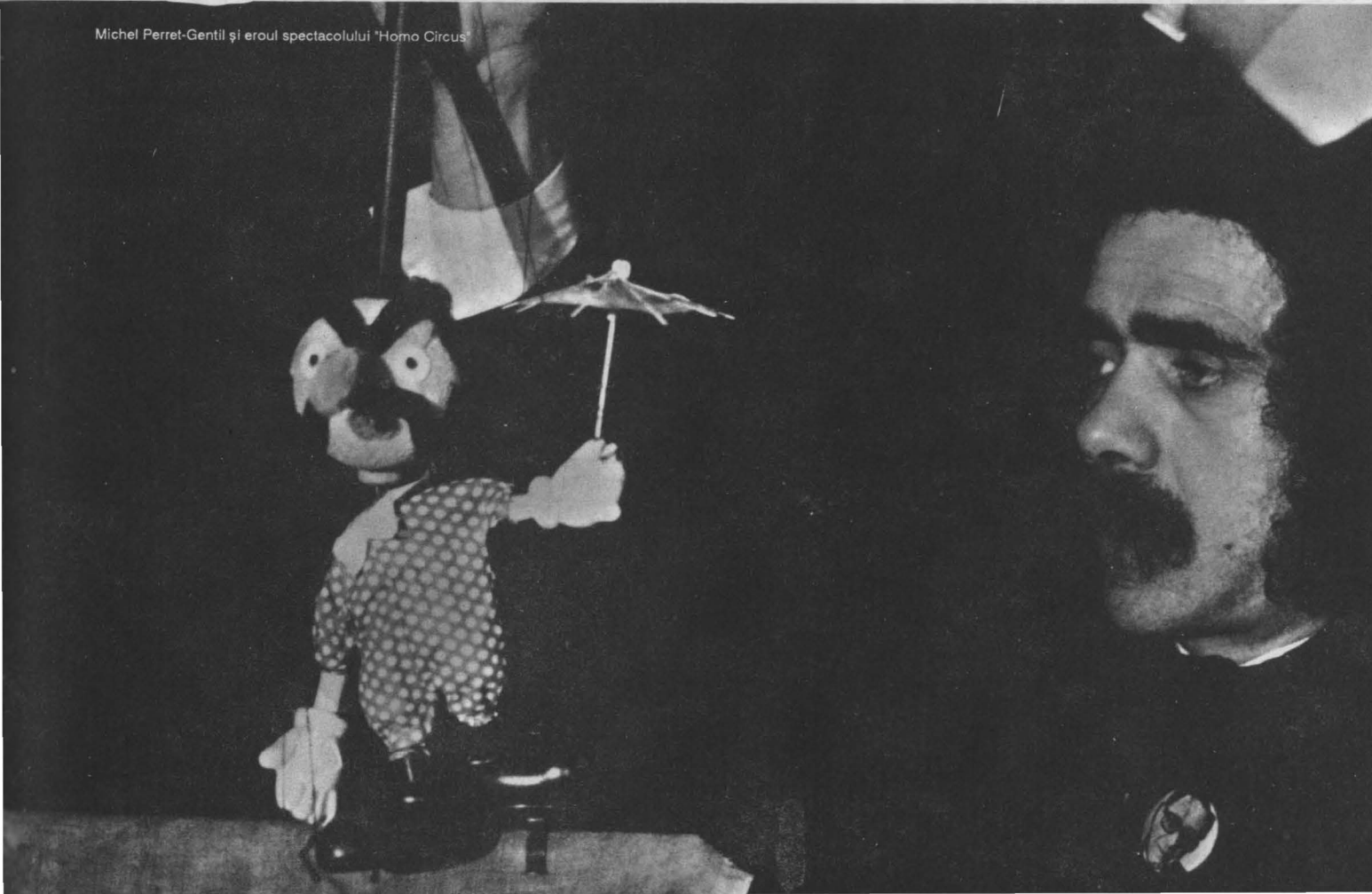
Pe un fundal cam cenuşiu, au ieşit în evidenţă câteva spectacole remarcabile. Juriul internaţional, format din membrii Consiliului european al UNIMA, a distins cu "Diploma mare" a UNIMA Prinţesă pentru balaur de Milada Masatowa (Teatrul "Arlekin" din Lodz, regia: Wojciech Wieczorkiewicz, scenografia: Leocadia Serafinowicz), parodie amicală, de un excelent bun-gust, a teoriei "teatrului enorm" a lui Leon Schiller, şi Punguţa cu doi bani de Ion Ghelluc după Ion Creangă (Teatrul de păpuşi din Tîrgu Mureş, secţia română, regia: Maria Mieriuţ, scenografia: József Haller) - "spectacol de o remarcabilă unitate stilistică în toate componentele lui" (Balogh Géza, regizor la Teatrul de păpuşi din Budapesta), "de o simplitate care a mers pînă la rădăcinile mitologice ale artei populare" (Nina Malikova, profesoară la Institutul de artă păpuşărească din Praga) şi care are "marele merit de a pune accentul pe impresia vizuală, devenind astfel perfect clar şi deosebit de impresionant, de o veritabilă bucurie artistică şi pentru spectatorul care nu cunoaşte limba română" (Daniel Jupinet, membru al Consiliului european UNIMA din partea Franţei). Ele ilustrează strălucit cele două tendinţe din teatrul de păpuşi contemporan: apariţia actorului "pe viu" (dar pe deplin justificat şi susţinîndu-şi partitura la nivelul artistic al unui bun actor dramatic, în cazul trupei poloneze), şi păstrarea formei tradiţionale a teatrului de păpuşi (ridicînd însă mînuirea păpuşii la nivelul virtuozităţii, în cazul colectivului de la Tîrgu Mureş). "Diploma mică" a UNIMA a fost atribuită actriţelor Adela Moldovan şi Aurica Spirk de la Arad, pentru O rază de soare - variantă concentrată a montării cunoscute de la festivalurile de la Constanţa şi Botoşani, care a încîntat prin unitatea dintre sensibilitate şi perfecţiunea mînuirii.

Apreciate în mod deosebit în cadrul discuţiilor, ca şi în concluziile juriului, au mai fost montările prezentate de Teatrul "Toşa Jovanovici" din Zrenianin, Iugoslavia (Vaca înaripată de Steven Pešić), Teatrul de păpuşi din Dnepropetrovsk, R.S.S.Ucraina (Bicicleta cu roţi roşii de Tatiana Vlasova), Teatrul de păpuşi din Silistra, Bulgaria (Strada Tra-La-La de Eva Perjinova). Au fost observate multe elemente valoroase, alături însă şi de destule neîmpliniri, în spectacolele de la Steirische Puppenbühne din Austria (Poveste cu bandiţi şi un uriaş), Teatrul de păpuşi "Tikku" din Mikkeli, Finlanda (Răţuşca cea urîtă după H.C.Andersen), Teatrul de marionete din Arad (Dragostea celor trei portocale după Carlo Gozzi), Teatrul de păpuşi "Harlekin" din Eger, Ungaria (Vrăjitorul din Oz după Frank L. Baum), Teatrul de păpuşi "Napsugár" din Békéscsaba, Ungaria (Cenuşăreasa după baletul lui Serghei Prokofiev).

Câteva concluzii: lipsa unei dramaturgii despre preocupările de azi ale copiilor; tendinţa, destul de răspîndită, de a elimina de pe scenă păpuşa, prezenţa actorului ca interpret în faţa paravanului nefiind totdeauna justificată; reînvierea interesului pentru vechiul teatru de păpuşi popular, de bîlci.

Ideea cea mai importantă, relevată în final, este aceea că participarea la asemenea festivaluri, confruntarea cu mişcarea păpuşărească a altor ţări, cunoaşterea tendinţelor şi realizărilor pe plan mondial sînt deosebit de utile. Cum spunea domnul Dieter Brunner, preşedintele Consiliului european al UNIMA, "trebuie să ne sprijinim reciproc, să colaborăm cu toţii, păpuşarii din toate ţările, pentru a conferi artei păpuşăreşti o cît mai mare strălucire".

ZENO FODOR



Michel Perret-Gentil şi eroul spectacolului "Homo Circus"

REVOLUȚIA CE-ȘI DEVORĂ FIII

Părăsesc Parisul cu ajutorul unuia dintre zecile de trenuri rapide ce completează păienjenișul metroului urban, pentru a ajunge la Nanterre, unde voi vedea la Teatrul Amandiers **Moartea lui Danton** de Büchner, ultima montare pariziană a lui Klaus- Michael Grüber. Teatrul este un imens complex cultural, avînd în centru o sală polivalentă de 2 000 de locuri, sub direcția artistică a importantului regizor francez Patrice Chéreau. Este un teatru de repertoriu, unde se invită vedete regizorale de pretutindeni, într-un efort notabil de permanentă redimensionare a limbajului teatral contemporan. Se mai joacă, alternativ, un spectacol al lui Jean-Pierre Vincent intitulat **Oedip și Păsările** după Sofocle și Aristofan.

Regizorul german a compus un spectacol monumental. Scena foarte mare, mai mult goală, e folosită pentru joc doar în spațiul degajamentelor din fund și al buzunarelor laterale. Două cortine metalice, una în prim-plan și alta în spate, asigură tensionat și solemn fluiditatea cinematografică a textului. Austeritatea și imensitatea spațiului scenic, palid dimensionat de niște reci lanterne stelare, dau o perspectivă halucinantă, strivitoare asupra condiției umane în raport cu absurdul infinit al Istoriei. Două opțiuni în privința asumării eroice a luptei cu destinul istoric: Danton și Robespierre. Unul mîncat de celălalt, Revoluția ce-și devoră fiii în ciclicul acces de canibalism al Istoriei. Pauzele mari, impuse de distanțele lungi ce le aveau de străbătut actorii în această scenă enormă, opririle produse de lenta, obsesiv ghilotinanta coborîre sau ridicare a cortinelor de fier creează o tensiune bine dozată, ce amplifică dimensiunile dezbaterii. Omul, fragil, încovoiat de furtunile istoriei, mereu micșorat și umilit de Destin, are o singură șansă: să se consoleze cu iluzia că el face istoria. Fiecare secvență e realizată printr-un lung cadru static cu chipuri hieratice. Personajele se descriu prin imobilitate și atitudini savant gîndite regizoral. Picturalitatea imaginilor, inspirată de clarobscurul flamanzilor, se desenează într-o zonă de lumină cu valențe grafice. Personajele sînt luminate mereu de sus, prin niște fante piezișe, ca și cum însăși lumina ar fi fost drămuită de o instanță inaccesibilă și severă. Scena, mereu în întuneric, este brăzdată cu parcimonie de o lumină cînd alb-intensă, făcînd fețele să apară ca niște mulaje de cretă, cînd galben-licoroasă, intimizînd vreun colțișor repede înghițit de hăul de beznă al spațiului gol, cînd albăstrui-clorotică, prefigurînd, în cușca lui Danton, execuția violentă a acestuia, cînd bolnăvicios-violetă, pictînd clădirile cu un sînge apocaliptic în finalul spectacolului. În ciuda unor lungimi și a unei austerități cam căutate, reprezentația se impune ca o valoroasă creație teatrală. Era poate lipsită de un anume patos actoricesc din cauza sobrietății regizorale ce dorea să mențină interpretarea într-o gamă voit reținută. André Marcon concepe personajul lui Danton cu o furie discretă, gradîndu-și cu infinite nuanțe presentimentul sfîrșitului tragic. Robespierre este interpretat de André Wilrus într-o imobilitate marmoreană, de efigie. Am mai reținut figura lui Saint-Just, o statură diformă cu gîtul înțepenit, compus de Thierry Frémont într-o mască maladivă și chinuit puritană, ca și candoarea tragică a Lucillei jucată de Cecilia Hornus. Spectacolul, de o mare frumusețe plastică, era întregit de un subtil halo sonor compus din orchestrarea unor zgomote mărunte, pași, voci îndepărtate, un fluierat obsedant, tunete, trîmbițe stridente, flașnete și scurte frînturi melodice, ce dădeau o stranie și înfricoșătoare spațialitate decorului. **Moartea lui Danton** în viziunea lui Grüber mi-a părut a fi opera unui profesionist matur, stăpîn pe mijloacele artei sale, un reflexiv imaginativ ce-și construiește ideile spectaculare cu rigoare și precizie poetică.

Întorcîndu-mă în Paris, am coborît din greșeală la o altă stație a trenului subteran. Am ieșit la suprafață împins de curiozitate și am rămas înmărmurit. Parcă ajunsesem pe o altă planetă sau în alt veac. Mă găsesc în Piața Défense, sub Marele Arc. Aici, la capătul unei axe ce întîlnește dincolo vechiul Arc de Triumf, s-a construit, într-un dialog al veacurilor, un nou arc cu o înălțime de 350 de metri, un colos de beton și sticlă, cu mii de birouri și ferestre ce ard în noapte ca o reclamă a viitorului. Este înconjurat de zgîrie-nori și secondat de o cupolă uriașă ce cuprinde clădirea CNIT-ului, cel mai mare centru de schimburi și comunicații din lume, acoperind 20 000 de metri pătrați de spații expoziționale, trei amfiteatre, 10 000 de metri pătrați de spații afectate congreselor, 150 de camere, birouri și un gigantic spațiu comercial. Marele Arc își deschide aripile către Parisul secular, ce sclipește undeva mai jos. Ți se pare, de pe treptele acestei piețe și din pragul Arcului de lumină, că privești către Pămînt printr-o fereastră cosmică, deschisă de Zei. Paradoxal, imensitatea arcului nu te strivește ci îți dă, din contră, un sentiment de forță, de senin și rar optimism. La poalele construcției sînt gravate cuvintele arhitectului danez Johan Otto von Spreckelsen, compozitorul inspirat al acestei "Ode a bucuriei" din aluminiu, oțel și oglindă: "Marele Arc este un cub deschis, o fereastră către lume, un simbol al speranței că în viitor oamenii se vor putea întîlni în mod liber".

DOMINIC DEMBINSKI

CU PETER BROOK ÎNTRE „A FI ȘI A NU FI ÎN ROMÂNIA"

Totul părea de-a dreptul firesc în acea după-amiază pariziană în care urma să-l întîlnesc pe Peter Brook pentru cîteva minute. Începuse repetițiile cu Furtuna.

"Bouffes du Nord" scria undeva sus, pe firma cafenelei aflate în vecinătatea celebrului teatru cu același nume. Înăuntru, o trupă de interpreți, de jur-împrejurul unei mese, la ora prînzului. Rareori am văzut o adunare așa de pestriță: erau negri mari, negri mici, oameni cu pielea smeadă sau gălbuie, fete cu chipul solar. Era un fel de Arcă a lui Noe a raselor umane, iar el, Brook, așa cum a apărut dintr-o dată în fața mea, liniștit și atotștiutor, mi s-a părut a fi Noe în persoană.

- Cum te cheamă? m-a întrebat.

- ...

- Să stăm jos.

□ De ce n-ați mai venit în România?

■ **Fiindcă ar fi trebuit să vin într-o perioadă mult prea apropiată de alegerile din mai, și nu doream asta.**

□ Toată lumea vă așteaptă, pentru generațiile tinere de oameni de teatru sînteți o legendă vie.

■ **Și eu vreau să vin în România, crede-mă. Este una dintre puținele țări din est pe care nu am vizitat-o niciodată.**

□ Cum adică? N-ați fost și dumneavoastră prezent atunci cînd **Visul unei nopți de vară** se juca la București în turneu?

■ **Nu. N-am însoțit turneul. De aceea aș fi vrut să vin acum. Și poate că am să vin. Prin toamnă. După ce termin Furtuna... Spune- mi, crezi că va reveni comunismul la voi?**

□ Nu știu.

■ **Dar ce crezi?**

□ Cred că situația nu va fi în nici un caz una înfloritoare. Mi se pare că sîntem încă prea buimaci...

■ **Ce părere ai despre oamenii care sînt acum la putere la voi?**

□ Mi se pare că eu trebuia să vă pun întrebările.

■ **Cum e primul vostru ministru, Roman îl cheamă, nu?**

□ Dar dumneavoastră cum credeți că e?

■ **Guvernul a făcut foarte multe declarații. Să vedem ce va fi acum, după alegeri. Dacă se reinstaurează forme comuniste la voi în țară nu e bine. Arta are nevoie de libertate.**

□ De aceea și insist să veniți în România. Prezența dumneavoastră ar face atît de bine artei!

Asistenta de regie se apropie de noi și îi șoptește:

- Masa e gata, Peter.

Plec însoțită de regizorul tehnic al lui Brook, Jean Guy Lecas, pe care îl cunoscusem în România și care îmi promisese că voi vizita teatrul Bouffes du Nord.

Intru cu el în sala cu scenă arsă, înaintez printre texte aruncate pe jos și instrumente africane de percuție. Brook nu lasă pe nimeni să asiste la repetiții decît în cazuri excepționale. Îl întreb pe Jean Guy de ce repetă în franceză un text shakespearian.

- Fiindcă îl vom juca în Franța! răspunde Jean Guy cu un zîmbet mic și înțelegător în colțul gurii.

□ - Dar sala nu are nici un fel de dotare tehnică!

■ **- Într-adevăr. Asta și face unicitatea spațiului. Nici un alt regizor nu vrea să lucreze aici. Eu sînt de 15 ani tehnicianul lui Peter Brook și rezolv singur problemele tehnice specifice pe care le presupune acest spațiu fără dotări speciale.**

□ - Asta vă place mai mult decît să lucrați într-un teatru care deține toată gama de invenții tehnice pentru industria spectacolului?

■ **- Bineînțeles că îmi place mai mult. Mi se pare o muncă într-adevăr creatoare. Și, apoi, lucrez cu cel mai mare regizor al acestor timpuri.**

□ - Îl iubiți?

■ **- Enorm. Toată lumea îl iubește.**

□ - Credeți că va veni în România?

■ **- Dacă a promis, va veni.**

*

Ulterior, evenimentele din 13, 14, 15 iunie l-au determinat pe Peter Brook să-și retragă promisiunea. Vizitîndu-l la Paris, Ion Caramitru, cărula Brook l-a acordat privilegiul de-a asista la una dintre repetițiile la Furtuna, a reușit să-i reînvie dorința de-a veni în țara noastră.

■ **- Cum, a spus Brook, să vin acolo unde oamenii de artă și intelectualii sînt bătuți pe străzi ziua în amiaza mare fără ca nimeni să intervină?**

□ - Da. Acolo trebuie să veniți. Pentru că, venind, dați o imensă satisfacție morală și mult curaj acestor oameni de artă și acestor intelectuali din România, pe care evenimentele din 13, 14, 15 iunie i-au făcut să se simtă atît de singuri și atît de amenințați.

■ **- Bine. Am înțeles.**

O stagiune de toamnă teatrală cu Trilogia greacă la Teatrul Național, cu o piesă despre Revoluția din decembrie, scrisă de autoarea dramatică Caryl Churchill și jucată de englezi și un invitat de onoare: Peter Brook. "O, brave new world..."

CORINA ȘUTEU

Ellen Stewart - o americancă la București

Și-a început conferința de presă întrebîndu-i ea pe cei prezenți în sală cine sînt și de ce au venit s-o vadă. Era în România pentru cea de-a cincisprezecea oară, avea deja mulți cunoscuți, dintre care o parte au venit la conferință să o redescopere (cu drag), să-i aducă un buchet de flori (ca Irina Petrescu, sau să o asculte pur și simplu.

Asistase la unele repetiții generale ale Trilogiei lui Andrei Șerban, le vorbise actorilor, dansase alături de ei, îl spusese directorului economic al Naționalului, d-l Vînătoru, că la premiera Trilogiei ar trebui puse în fața teatrului urne grecești enorme care să ardă zi și noapte, iar din banii diurnei primite pentru durata călătoriei la București își cumpărase o geantă mare din plastic gri, pe care s-o poată "tîrî peste tot", fără să-i pară rău c-o strică.

Această negresă excentrică și sentimentală care a oferit cu atîta generozitate șanse nenumărate unor artiști ajunși celebri mai apoi, directoare a Teatrului "La Mama", unde face decoruri, costume, regie cu tot atîta naturalețe cu cîtă spală pe jos atunci cînd e nevoie, este una dintre cele mai îndrăgostite de teatru ființe pe care le-am văzut vreodată.

"«La Mama» a făcut întotdeauna teatru într-o modalitate care așază comunicarea înaintea oricărui alt scop al faptului artistic. De asemenea, «La Mama» l-a lăsat pe artist să-și urmeze propria cale, nu i-a impus nimic. L-a lăsat să încerce. (...)

Cînd eram tînără și aveam o slujbă oarecare, înainte de a face teatru, duminica îmi plăcea să iau metroul și să merg undeva la marginea orașului, ca să văd lucruri noi și să ies din monotonia vieții mele de atunci. O dată, mergînd așa, am ajuns la o dugheană a unui evreu micuț, care vindea ceva și care m-a îmbiat să cumpăr. I-am spus că nu pot cumpăra, fiindcă n-am bani, dar între mine și evreu s-a născut dintr-o dată o asemenea simpatie, încît acesta m-a invitat în dugheană și i-am cunoscut familia, și am devenit fata lor. Acest evreu era din România și el m-a învățat că datoria unui om pe Pămînt este să poarte, asemenea unui vînzător ambulant, o tarabă cu lucruri de tot felul, din care oamenii să-și aleagă ce le place mai mult. Teatrul «La Mama» a fost taraba mea. Am purtat-o peste tot în lume și cei care au vrut să ia, au luat ce le-a plăcut. Aceasta e menirea teatrului, cred eu".

Este extraordinar atunci cînd o noțiune atît de abstractă, și de complicată, și de vagă - libertatea - coboară printre noi sub forma unei ființe. Pe care, de astă dată, o cheamă Ellen Stewart.

„COME GATHER, SONS OF ENGLAND..."

Nu pot spune, cel puțin deocamdată, ce loc va ocupa Mad Forest (Pădurea nebună) în creația lui Caryl Churchill. Ceea ce pot, cu siguranță, afirma este însă că unele dintre principalele interogații pe care le formulează textele acestei scriitoare sînt legate de libertate.

Libertatea și raporturile el cu puterea, cu îngrădirile sociale, cu dreptul la existență și la confort interior al fiecărula și al tuturor. Din ceea ce în general par a contempla piesele lui Churchill relese că societatea (nu, nu cea din Vest sau cea din Est, ci societatea în general) a intrat, de-a lungul istoriei, în posesia unor pe cît de subtile, tot pe atît de sigure modalități de-a asfixia această libertate. Fie pentru a satisface necesități socio-istorice, fie din pricina unor condiționări segregaționiste, fie mai ales din obsesiva dorință a puterii de-a obține ordinea cu orice preț, pentru a se putea impune și pentru a putea obliga apoi individul, pentru a-l subordona.

In acest sens, textele autoarei sînt, în totalitatea lor, adevărate manifeste despre încercarea omului de a se păstra pe sine, de a refuza prejudecățile prin care sistemul social și politic acționează nivelator asupra personalității. Din confruntarea sa cu opresiunea și cu îngrădirile, fie ele sexuale, politice, naționale sau de altă natură, omul lese de cele mai multe ori înfrînt. In orice caz, el lese alienat și însingurat. Cel care nu-și sacrifică propria personalitate și nu se adaptează sistemului e marcat de un sentiment obscur de vinovăție, de o teamă ascunsă. Se simte exclus și speriat, asemeni fetiței excentrice din Top Girls, părăsită de mama el la naștere, crescută de mătușă și care evadează din monotonia provincială pentru a trăi la oraș, cu mama adevărată, pricepută și acum bogată femeie de afaceri. Dar, "She's not going to make it" (N-o să facă față) spune mama el partenerelor de afaceri, în timp ce fetița doarme pe un fotoliu. Urmărită de vise urîte, hipersensibilizată de lipsa afecțiunii materne, fetița încheie piesa cu vorba: "Frightening" (Înspăimîntător!).

Incercarea periodică a celor mulți de a sparge cercul de fier al absolutismului totalitar e sortită, cum spuneam, eșecului: "Am curățat cinci baricade, așa că și armata s-a putut mișca în voie. Revolta a fost înăbușită. Era doar vorba despre ordinea publică. De altfel, mai mult de jumătate dintre cei de pe stradă erau niște bandiți. Am întîmpinat întotdeauna cu bucurie orice nou guvern, sperînd mereu în ordine. Mai bine să-l liniștesc cu metodele mele decît să las armata să tragă. Ceea ce ea oricum face pînă la urmă", spune Vidocq, personaj din Softcops (Polițiști de paie), ajuns, din mare criminal, șef al poliției. In Introducerea la aceeași piesă, scrisă în 1978, Caryl Churchill observa: "Există o tendință constantă a guvernelor de a evita să dea caracter politic actelor ilegale, de a-l transforma pe nelegiuiți într-o clasă separată, așa încît subminarea sistemului de drept să nu pară generalizată". Reciproca, am adăuga noi, este valabilă. Toți cei considerați în afara legii sînt puși laolaltă cu criminalii, chiar dacă la un moment dat nesocotirea legilor are ca motivație faptul că acestea permit opresiunea, deci îngrădirea libertăților individului. In acest caz, puterii îi convine să-l considere pe cel care neagă legea drept un criminal, un declasat, aparținînd unei minorități (bolnave!) a societății.

Religia însăși s-ar dovedi a nu fi fost de-a lungul vremurilor nimic altceva decît un instrument al întreținerii prejudecăților necesare. Preotul din Light Shining in Buckinghamshire (piesă scrisă în 1976) are, în acest sens, o replică exponențială: "S-a zvonit c-aș permite să mi se răspundă la predici. Dar asta ar însemna să duci prea departe libertatea cuvîntului. Dacă oricine poate să se exprime cînd vrea, se ajunge la confuzie totală. Accept la predicile mele doar acele răspunsuri care sînt ploase și cuminți și numai atunci cînd cel ce vor să spună ceva au amabilitatea să aștepte..." Despre revoluția din 1640, de altfel punctul de pornire al textului mai sus citat, Churchill afirma: "Soldații au luptat împotriva regelui în virtutea credinței că Mesia va veni să aducă Raiul pe Pămînt. Ceea ce a fost în schimb adus cu adevărat e un parlament autoritar, masacrarea irlandezilor și dezvoltarea capitalismului".

Vînătoarea de vrăjitoare, ca temă în Vinegar Tom (Tom al oțetului) sau mizeria materială a femeilor ce trăiesc pe cel mai fertil sol al Angliei (Fen) sau teribila criză financiară în care intră imperiul britanic o dată cu transformările prin care trece sistemul tradițional al bursei își găsesc reflectarea în enorma ironie cu care, la începutul piesei Cloud Nine (Al nouălea cer), scrisă în 1978, se intonează versurile: "Come gather, sons of England, come gather in your pride..." (Adunați-vă, fii ai Angliei, strîngeți rîndurile cu mîndrie).

Așadar, Churchill nu are deloc impresia că sistemul în care trăiește ar fi unul al adevăratei libertăți, al generoaselor idealuri puse în practică sau al "Raiului pe Pămînt". Dimpotrivă. Mai multă compasiune față de atitudinile și reacțiile umane vom regăsi, aș spune, în Mad Forest decît în alte piese. Fiindcă, "străinului care nu cunoaște locurile îi rămîn secrete potecile ce traversează pădurea nebună". Veneticii nu au cu adevărat acces la aflarea adevărului. Acesta este motto-ul textului lui Caryl Churchill despre revoluția română. Și el nu rămîne un simplu generic, menit să ofere oricînd o convenabilă retragere strategică, ci explică într-adevăr spiritul în care această piesă a fost gîndită. El este expresia conștiinței faptului că un diagnostic din afară e imposibil. In același timp, întrebată, după unul dintre spectacolele susținute pe scena Teatrului Național din București, dacă ar scrie acum o continuare a textului, Churchill a afirmat: "Se spune că atunci cînd faci cunoștință cu o persoană și petreceți o oră împreună, ceva din personalitatea ei adevărată ți se relevă. Dacă vei continua s-o vezi, începi s-o cunoști mai bine și Impresia aceea Inițială se șterge, peste ea se așternsute și sute de alte date care te fac să uiți. Apoi, se întîmplă ca, peste ani, ceea ce al gîndit inițial să se confirme. Timpul să adeverească ceva din prima intuiție. In privința asta, eu știu acum prea multe despre România". Și, aș adăuga eu, noi, la rîndul nostru, știm prea multe despre România pentru a mai fi, uneori, capabili de obiectivitate.

*

Structurat în trei părți distincte, corespunzînd celor trei acte ale piesei, spectacolul lui Mark Wing Davey nu apelează la artificii regizorale. Intre Nunta Luciei și Nunta Florinei, actul Intitulat Decembrie este asemeni unui deșert bîntuit de voci care povestesc revoluția: trei studenți, un șofer de buldozer, o femeie zugrav, o doctoriță, un pictor, un soldat, un securist, o vînzătoare de flori. Deliberat lungă și obositoare - această "țară a nimănui" în care narațiunile se înșiruie plat, domestic, în care faptele nu sînt nici o clipă supuse analizei, ci sînt doar radiografiate sau, mai bine spus, fotografiate de ochiul buimac al omului aruncat brusc în vrla Istoriei (cu majusculă). Nu, emoția acelor clipe nu răzbate. Fiindcă Mad Forest nu Intenționează să reconstituie starea de revoluție. Ci să arate ce a rămas în noi din acel moment unic, al cărui mozaic, oricît am încerca să-l reconstituim, punînd cap la cap bucățele de narațiuni, va rămîne mereu șchiop și în esență Incomplet. Ce-a rămas, așadar, din traversarea evenimentului "cu majusculă"? Aproape nimic. La un capăt și la celălalt, ale acestei "mari treceri", timpul dinainte și cel de după. De-o parte, tăcerea autoimpusă, care ajunsese să semene cu resemnarea definitivă, o realitate obscură, o dedublare obligatorie, un Imens vid. (Figura emblematică: Flavia, profesoară de istorie care preda despre "viața și activitatea tovarășului Nicolae Ceaușescu", căsătorită cu un arhitect care lucrează la "Casa poporului", dialogînd mereu în gînd cu o bunică moartă; aceasta o acuză că, deși a trecut de prima tinerețe, are încă Impresia că viața el nu a început ci abia urmează să înceapă, într-un viitor oarecare. "Incepe să trăiești măcar acum!", o somează bunica. "Nu pot. Ar fi prea dureros", răspunde Flavia.) De cealaltă, Izbucnirea vorbelor. Dezlănțuire de mărturisiri, învinuiri, reverii, temeri. Tăcerea spartă pentru totdeauna în mii de bucăți. (Figură emblematică: Radu, fiul Flaviei, "golan" în Piața Universității, simbolul unui

tineret despre care Flavia îi spusese bunicii imaginare "Nu-i invidiez. Nici pe ei nu-i așteaptă un viitor".)

Da, e greu de suportat tabloul sărac, întunecos și lipsit de speranță al unor oameni purtînd costume "de gata", pantofi incomozi, cravate late, fuste de lînă și bluze de lamé. Dar așa arătăm. Da, e la fel de greu de suportat strîngerea de pe jos a unui ou spart cîndva, în una din acele zile fără miros și culoare care au luat sfîrșit. În același timp însă e tulburător să vezi șapte tineri tolăniți la soare, care visează să mănînce "Toblerone", dar și "să trăiască veșnic" sau "să moară tineri". E, poate, acesta, unul dintre cele mai frumoase și cald emoționante momente ale piesei. Alături de rostirea în românește a generic-ului fiecărei scene și de intonarea în românește a celei de-a doua strofe din "Deșteaptă-te, române". Efecte care s-ar pierde, firește, în cazul unei înscenări autohtone.

În ciuda aparențelor, piesa lui Caryl Churchill nu este însă numai una realist-documentară. Cel puțin trei momente contrazic o atare etichetare: cel dintre preot și înger, cel dintre vampir și ciine și cel intitulat "Rodica mai are încă coșmare". Dintre ele, scena vampirului ne atrage poate cel mai mult datorită unei ambiguități pe care reușește să o confere înțelesului, foarte direct preluat altfel, al textului. Să fie acest vampir doar o ironică trimitere la "țara lui Dracula", să fie cîinele pricăjit simbolul unei Românii care vrea să intre la stăpîn, fie și cu prețul vieții? Sau e vorba despre pasiunea tipic britanică pentru povești de groază, care și-a găsit aici o expresie întîmplătoare, fără legătură de fond cu subiectul? Varianta din urmă se exclude de la sine. Refuz de asemenea să asociez această stafie bîntuitoare comunismului sau altei structuri pe care revoluția le-a aruncat cu cel puțin un picior în groapă. Cred că pe Caryl Churchill a tentat-o să generalizeze situația revoluției române, folosind supranaturalul ca pe un însemn al universalului. "Am trăit multe vremuri ca astea de-a lungul istoriei, spune vampirul. Am adulmecat revoluția de la distanță". Există, așadar, în toate marile mișcări ale istoriei, o tensiune ascunsă care se adună, se adună, se adună. Revoluția nu e doar manifestarea directă și motivată cauză-efect. Ea este undeva, în miezul ei cel mai intim, expresia unei primare nevoi de-a vărsa sînge. Vampirul apare din acest punct de vedere ca un simbol al fatalității istoriei, al tăvălugului ei lacom și fără vîrstă. Revoluția română apare proiectată alături de alte revoluții, ca mișcări seismice sortite să reașeze straturile lumii.

Dificil de acceptat, dar zguduitor în același timp, acest spectacol jucat de studenți englezi. Cu atît mai zguduitor cu cît e mai lipsit de ostentație. Cu atît mai zguduitor cu cît reproduce, fără să vrea uneori, o realitate obositor de declarativă, de expansivă, de gureșă, de caragialiană pînă la urmă, a existenței noastre. Cu singura deosebire că la petrecerea finală nimeni nu se mai împacă cu nimeni, nici măcar în ritmul Lambadei, "Piața Independenței" se numește de astă dată Piața Universității, iar după ce luminile se sting și se aud mitralierele, singurele replici care ne pot veni în minte sînt cele dintre o mamă și o fiică, în Cloud Nine:

Victoria: What are you frightened of?

Betty: Victoria, you always ask that as if there was suddenly going to be an answer. (De ce ți-e frică? Victoria, întrebi mereu asta ca și cum ți s-ar putea răspunde imediat)

CORINA ȘUTEU

Între 16 și 22 septembrie 1990, pe scena Teatrului Național din București au fost prezentate șapte spectacole cu piesa Mad Forest (Pădurea nebună) de Caryl Churchill, în regia lui Mark Wing Davey și scenografia lui Antony Mac Donald. Compania de teatru "Quik Change", care a realizat spectacolul, a fost alcătuită dintr-o parte a promoției 1990 de la Central School of Speech and Drama din Londra.

La Londra, spectacolul cu aceeași distribuție a fost jucat pe scenele de la Embassy Theatre și Royal Court. Actorii interpreți au fost: DAVID MAC CREEDY, LUCY COHU, NICOLA GIBSON, VICTORIA ALCOCK, DAVID MESTECKY, SARAH BALL, IAIN HAKE, GORDON ANDERSON, MARK HEAL, JOSEPH BENNETT, PHILIP GLENISTER.

Ediția din care au fost extrase citatele este CARYL CHURCHILL PLAYS: ONE, TWO, Methuen Drama, London Ltd., 1985.

ION UNGUREANU, *MINISTRUL CULTURII DIN REPUBLICA MOLDOVA:*

TREBUIE SĂ REDESCHIDEM ŞI BISERICI ŞI TEATRE

Pe actualul ministru al Culturii din Republica Moldova l-am cunoscut în urmă cu aproape zece ani, la Moscova. Ion Ungureanu era prim-regizor la Teatrul Armatei şi profesor la Institutul de Teatru, pentru moldovenii care studiau la Moscova. Ca şi bunul său prieten, marele scriitor Ion Druţă, ale cărui piese avea să le monteze cu succes şi pe scenele moscovite, fusese nevoit să părăsească Chişinăul, sub prigoana şi ura celor ce ne doreau fără limbă şi cuget românesc. Îşi dorea teribil să poată ajunge în ţară, să vadă Bucureştiul. Avea s-o poată face abia peste patru- cinci ani, şi numai ca actor, avînd grijă să fie distribuit într- un film ce se turna şi la Bucureşti. Iubitor al limbii române, fusese şocat atunci de aspectul "stradal", degradat, al limbii vorbite pe bulevardele capitalei (înţesate de altfel cu ţigani), nevenindu-i aproape să creadă că oraşul în care îngheţam cu toţii şi orbecăiam prin beznă era totuşi capitala României. Durerilor vechi li se adăuga astfel una nouă. Dar ca altceva ne-a ţinut uniţi, dincolo şi dincoace de Prut, în toţi aceşti ani de urgie, dacă nu durerea pentru soarta fraţilor noştri şi a hăcuitului trup al ţării?

La fel de cordial şi de îndatoritor ca odinioară, la fel de deschis şi de tranşant în judecăţile sale, actorul şi regizorul Ion Ungureanu, devenit ministru al Culturii, e un om ce nu-şi mai poate aparţine decît furînd din puţinele lui ore de somn, pentru că, altfel, ca toată Moldova de dincolo de Prut, în acest an de răscruce, 1990, s-ar putea spune că e permanent în stare de veghe. Anunţîndu-se sau nu, colaboratorii săi apropiaţi intră şi ies continuu din biroul ministerial, unde se iau mereu decizii, telefoanele sună aproape fără întrerupere.

■ **De ce trebuie să se ocupe ministrul Culturii din Moldova?CORINA ŞUTEU**

□ În primul rînd are o funcţie de pompier. În permanenţă apar focare de incendiu şi în permanenţă trebuie să le stingem înainte de a se porni pălălaia.

De multe ori cei mai înfocaţi adversari ai acţiunilor noastre nu sînt alţii decît cei care ne-au chemat să venim ca diriguitori. Pentru că, de multe ori, n-am fost chemaţi de dragul cauzei, ci doar în speranţa că "pleacă ai noştri, vin ai noştri"!

Sună din nou telefonul, ai nu ştiu cîtelea de la intrarea mea în birou, aşa că-mi spun că n-ar fi rău să notez cîte ceva şi despre atmosfera interviului. Acum, de pildă, Ion Ungureanu aprobă telefonic o serie de măsuri legate de situaţia şi de sărbătorirea lui Dumitru Matcovschi. După care, parcă nestingherit în şirul gîndurilor sale de întreruperea telefonului, continuă:

Am avut întotdeauna oroare de înjosirea spiritului omenesc prin acţiuni de nepotism, de "protecţie de fuste". Toată viaţa le-am condamnat, atît prin ceea ce am jucat, cît şi prin ceea ce am montat în scenă. Acum am nimerit într-o situaţie în care trebuie să mă apăr de toate aceste tentative, repetate, pentru a nu le face jocul. Greu ne mai debarasăm de modelele psihologice care ne-au rămas moştenire de la totalitarism şi ignoranţă!

O altă direcţie o constituie acţiunile legate de reînvierea bisericii. Avem aici probleme asemănătoare cu cele din cultură.

Un alt telefon. De astă dată ministrul e revoltat. Îşi cheamă de urgenţă adjuncţii, pe Iacob Burghiu şi pe jovialul Andreevschi, şi e categoric: Dacă şi de astă dată nu ni se dă nouă prioritate, atunci eu am să plec! Pentru nimic în lume nu trebuie să pierdem spaţiul! **Apoi, privirii mele nedumerite:** Se mută ministerele şi toţi foştii activişti de partid sînt mai iuţi de picior să treacă în faţă! **Încerc să mă abţin de la orice comentariu, nu de similitudini ducînd noi lipsă.**

Dar, cum cei doi au intrat, se rezolvă în continuare, operativ, şi cîteva dintre cererile de angajare ale noilor cadre ale ministerului.

□ Care e părerea dumneavoastră? **întreabă Ion Ungureanu.**

■ Iacob a propus şi eu am fost de acord, **spune Andreevschi.**

□ Ne întîlnim mîine la 12 şi jumătate, **propune ministrul.**

■ M-am întors de la mînăstirea din Saharno, **relatează parcă Iacob Burghiu.** I-aţi promis părintelui stareţ o întîlnire marţi la nouă. Vrea să deschidă acolo o şcoală. E lîngă Rezina, la vreo şapte km. Vrea să deschidă o şcoală pentru corişti.

□ Trebuie să ne gîndim bine şi la asta, **zice Ion Ungureanu.** Să nu ne grăbim. Să nu fie iar ceva infantil, de umplutură.

Vine şi domnul Pavel Pelin, consilier al ministrului, şi continuă să se discute aprins. Se solicită o decizie pe loc. Sînt rugat să întrerupem 15 minute interviul, pentru această hotărîre. Poftim, să discutăm, **spune ministrul. Cellalţi sînt probabil contrariaţi de prezenţa mea, dar ministrul îi liniştește:** Lăsaţi, faţă de Victor n-am secrete, ne ştim de mult! **Iar către mine:** Ai vrut să ştii cu ce se ocupă ministrul Culturii? Iaca, şi cu asta se ocupă! **Apoi, din nou către ei:** Azi e vineri. Mîine oamenii lucrează sau nu? Trebuie anunţaţi!

Asist la un schimb de păreri pro şi contra, fără să ştiu despre cine e vorba. Mi se pare chiar mai interesant aşa. Treptat se conturează profilul moral al unui om, disponibilitatea lui reală pentru munca pe care ar urma s-o facă. Probabil că se mai şi exagerează, căci Ion Ungureanu izbucneşte:

□ Care şăf, domnule, să zică mersi că nu l-am dat afară! Că e soţul fostei mele studente şi nu pot lovi în sărmana Tatiana!

Andreevschi are o altă propunere, dar vrea o discuţie în cinci. Sînt şi alte păreri, dar adjunctul Iacob Burghiu o ţine morţiş pe-a lui, crezînd pare-se şi în capacitatea funcţiei de a ameliora omul. Nu-mi pot ascunde zîmbetul, dar nu intervin. Aşa se face că asist la numirea noului şef al Direcţiei

teatru-film-video. Ion Ungureanu îl atrage însă atenţia adjunctului său:

☐ Tu vezi aşa, ai dreptul. Tu o să lucrezi cu el. Eu sînt de acord, dar să nu vii apoi la mine, să mi te plîngi de el! **Şi, cu un alt ton, parcă pentru toţi cei de faţă, concluziv**: Scopul nu scuză mijloacele. Ele aruncă întotdeauna o amprentă asupra scopului. Aşa-i şi cu omul nostru! Bine, atunci pe mîine la zece. Să nu uitaţi, la 12 şi jumătate aveţi altă întîlnire, cu Kuriakov.

■ **Acum sună telefonul guvernamental. Se vorbeşte ruseşte, cu unul dintre adjuncţii lui Mircea Druc. Găgăuzii şi nistrenii se agită tot mai tare, aşa că membrii guvernului sînt anunţaţi că intră în starea de urgenţă.**

☐ Ei, Victore, vezi? Şi cu asta se ocupă ministrul Culturii!

Dar n-apucă bine să termine că trebuie să accepte intrarea Marianei şi discutarea problemelor economice. Nu toată lumea şi-a luat salariile. Guvernul trebuie să aprobe limita de 350 de ruble. E pusă în discuţie situaţia burselor pentru cei care învaţă în România. Pentru studenţi şi teologi se preconizează 400 de lei pe lună, echivalentul a 50 de ruble.

☐ E mult şi n-or să ne înţeleagă, **zice Ion Ungureanu**. La copii şi seminarişti sînt prevăzuţi 200 de lei. În loc de 400, pune 300 de lei. N-avem valută. Şi, pe urmă, ar trebui să oprim ceva şi pentru nişte indemnizaţii, pentru nişte cadouri de Crăciun. Să simtă că nu i-am uitat şi să nu uite pentru ce s-au dus acolo. Dacă rămîn 300 nimeni n-o să ne sară în cap. Lasă să zică de mine c-am fost prea strîns la pungă şi măcar s-aprobe ei mai mult!

După ce pleacă Mariana şi I se permite şi secretarei să plece, constatăm că mai sînt vreo 15 minute disponibile, după care amîndoi trebuie să ajungem la teatru, la turneul Naţionalului craiovean, care ne-a prilejuit de fapt întîlnirea.

■ **Rămăsesem la acţiunile legate de reînvierea bisericii, unde ar exista probleme asemănătoare cu cele din cultură.**

☐ Sînt, într-un fel, asemănătoare: dacă bisericile au fost închise de către stat din motive de luptă ideologică, ministrul precedent a fost nevoit să închidă Teatrul Naţional din motive legate de lipsa calităţii profesionale. Deci, **trebuie să redeschidem şi biserici şi teatre**. S-a lovit şi în spiritualitate şi în cultură. Şi tot astfel cum se face reatestarea celor care lucrează în domeniul culturii, tot aşa vom ajunge într-o bună zi cînd se va face, bineînţeles de către biserică, şi reatestarea preoţilor.

Un stat suveran - or, acesta este scopul tuturor acţiunilor noastre, de a deveni un stat suveran - nu poate admite ignoranţa în nici un domeniu. Nu poate admite încălcarea normelor limbii, în primul rînd în biserică, nemaivorbind de şcoli şi de teatre.

Avem nevoie de edituri, pentru a edita manuale şi cărţi de rugăciune. Neavînd lemn, trebuie să avem produse alimentare şi mărfuri industriale, pentru a căpăta lemn din alte republici. Dacă vom avea lemn vom avea şi hîrtie.

Pe de altă parte, înţelegem să intensificăm contactele cu românii de peste Prut în toate domeniile, pe noi interesîndu-ne, desigur, în primul rînd, sfera culturii. Sperăm ca pînă la urmă să se înfăptuiască şi ceea ce s-a convenit cu domnul Pleşu şi cu alţi miniştri - Confederaţia culturală dintre România şi Moldova suverană.

■ **Cît timp îl mai acordaţi actorului şi regizorului Ion Ungureanu?**

☐ La ora actuală, aproape nici o clipă. Sper - de ce n-aş spera? - că atunci cînd voi pune ministerul la cale, (adică la punct), să am şi nişte luminişuri. Nu ştiu dacă o să mă ocup atunci de teatru sau de cinema, dar aş vrea să am măcar timpul să citesc o carte. Să mai scriu vreun rînd. Că uite, de opt luni, n-am citit nimic, nici măcar ziare, şi n-am scris nimic. Decît aprobări sau refuzuri.

Dau interminabile interviuri şi ţin nenumărate cuvîntări la deschiderea festivalurilor, turneelor, expoziţiilor, primirea delegaţiilor, începerea simpozioanelor, conferinţelor şi congreselor. Eu care aveam oroare să stau în scaun, mă văd condamnat să stau locului şi începe să-mi apară şi o altă psihologie: cu puţin iz de "stagnare". Pînă în prezent mă mai salvează simţul umorului, care mă îndeamnă să nu mă iau cine ştie ce în serios în acest post. Dar de multe ori simt nevoia s-o fac şi trebuie s-o fac, fiindcă lumea vine la un ministru, nu la un actor care joacă rolul unui ministru. Viaţa nu-i o scenă din spectacol, la care să poţi, după repetiţii, să mai revii. Ea-ţi dictează să găseşti cea mai bună soluţie, de la prima încercare. Aşa că dacă ar fi să fac totuşi o comparaţie din lumea teatrului, mi-aş aminti de scena finală din **Henric al V-lea** de Shakespeare, de întîlnirea dintre Falstaff şi Henric, fostul său discipol, pe vremea năzbîtiilor şi escapadelor tinereţii. Cuvintele lui Henric ("Cine eşti, bătrîne? Nu te cunosc!") poartă în ele o mare tristeţe dar şi o maturizare absolut necesară pentru un om de stat. **Odată ce-ai** devenit cap de familie şi ai copii, nu-ţi mai poţi permite năzbîtiile de altădată. Chiar şi cînd n-ai făcut doar năzbîtii, ci o artă serioasă, fără năbădăi.

■ **Apropo de copii...**

☐ Am doi băieţi, Ştefan şi Dan.

■ **Şi cît timp mai puteţi acorda vieţii dumneavoastră de familie?**

☐ Acum, aproape nici un moment. Familia mi-a mai rămas încă la Moscova, iar eu locuiesc la Chişinău, la hotel, ca, de altfel, jumătate din guvernul republicii. Sîntem un guvern format în bună parte din foşti "emigranţi" de la Chişinău la Moscova, dar şi în alte părţi ale U.R.S.S., inclusiv pînă în Siberia!

■ **Care e cea mai importantă problemă acum, în Moldova?**

☐ Apărarea integrităţii teritoriale, după care **sper să ne** înţelegem cu Ucraina, să se revină la teritoriile istorice ale ţării. Dacă facem aceasta, restul se rezolvă de la sine.

I-am şi spus unui prieten de-al meu , ucrainean: dacă Stalin a fost un diavol, cum o să ţineţi voi, în casa voastră, ce-aţi primit cadou de la diavol?!

19 octombrie 1990

CHIŞINĂU **VICTOR PARHON**

Teatrul "Ion Creangă" din Chișinău

D E L A I N I M Ă L A I N I M Ă . . .

... s-a intitulat spectacolul primei seri a turneului acestui teatru bicefal, căci are două secții - Teatrul-parc moldovenesc de stat de cultură națională și Teatrul epic moldovenesc de stat de etnografie și folclor - dar o singură inimă, directorul artistic Silviu Silvian-Fusu. Ca-n povești, minunea s-a înfăptuit: emoția a vibrat nu doar pe scenă, ci și în sală, transmisă de la suflet la suflet, de la inimă la inimă.

"Nimic nu poate fi mai interesant decît a studia caracterul acestui popor în cuprinsul cîntecelor sale, căci ele cuprind toate pornirile inimilor, și toate razele geniului său". Amintindu-și parcă acest gînd al lui Alecsandri, inimoșii artiști moldoveni, nu mai departe de luna mai a anului de grație 1990, cînd s-a constituit teatrul, au hotărît să oficieze ritualul simbolic al ștergerii colbului de pe cronice bătrîne, trezind totodată la viață melosul ce a însoțit la bine și la rău generațiile de români de dincolo și de dincoace de Prut.

Aceasta este geneza scenariilor Vă invităm la șezătoare, Așa-i viața la români, Imn lui Ștefan cel Mare. Dacă laitmotivul șezătorii este pretext de prezentare a obiceiurilor legate de momentele esențiale ale vieții - naștere, nuntă, moarte -, de sentimentele de dragoste și ură, de fericire și durere, precum și de muncile cîmpului și de sărbătorile anului, imnul închinat domnitorului Moldovei are menirea limpezirii istoriei prin mit, mitul reactualizat. În ambele situații impresionează forța de expresie, capacitatea de vizualizare și translare în meditație. Decantate din gestul cotidian, din actul istoric, faptele de folclor ce tezaurizează inestimabilele valori spirituale ale neamului sînt în continuare supuse șlefuirii: ca reflex al dramatismului existențial, dramatismul scenic conținut în cîntec sau baladă, în dans, strigătură, ghicitoare și chiar glumă, substanța epică împletită cu fiorul liric. Acest filon de teatralitate este captat și potențat la nivelul reprezentării directe, ce reia tradiția teatrului popular cu străveche origine. Desigur, acest gen de spectacol reprezintă o întoarcere la vitalitatea conglomeratului alegoric, care antrenează mișcarea vizuală și dinamica auditivă, generînd imagini simple, dar de o intensă sugestivitate. Acordul dintre ambianța plastică (reconstituită minimal din cîteva scoarțe stilizînd motive din natură, o cofă, un ștergar, lumînări, cîteva scări evocînd forme de relief, un imens gong-astru, diurn sau nocturn, după caz) și ambianța acustică (orchestra: o violonistă, un toboșar, un acordeonist, un naist, un cobzar, un clarinetist) asigură echilibrul necesar printr-o ritmică incantatorie de o factură aparte, frustă, care exclude retorismul. Delectarea se produce mai întîi la nivel intuitiv. Patosul este propagat într-un halo unic, gravitatea este reliefată în contrast cu umorul inserat cu un deosebit simț al măsurii.

Frumusețea metaforelor scenice ambiționează echivalențe pentru frumusețea paginilor de hronic, a verbului clasicilor sau a versului popular. Delicat, dar energic stimulent al rîvnei patriotice - limba, limba românească, cultivată cu dragoste, cu religiozitate. Remarcabilul accent etic, demonstrînd o profundă autocunoaștere, care le face cinste, îi înnobilează pe acești pasionați artiști, în vîrstă de la 3 la 75 de ani, și care probează, pe lîngă știința declamației, deci un profesionalism remarcabil, și sensibilitate artistică autentică.

Cu deosebire în seara a doua, cînd exemplara viață a domnitorului de legendă a fost adusă la rampă prin intermediul unor impresionante tablouri vivante, epurate de convenționalismul teatral ostentativ, prinde contur tentativa de redescoperire a funcției primordiale a teatrului: comuniunea, comunicarea. Inspirîndu-se din operele lui Grigore Ureche, Vasile Alecsandri, Mihai Eminescu, Dimitrie Bolintineanu, Barbu Delavrancea etc. și din fragmente folclorice, panorama istorică închinată lui Ștefan cel Sfînt rotunjește imaginea globală a geografiei unei spiritualități, a indestructibilității unei nații. Un refren se ivește aproape spontan pe buzele tuturor, interpreți și spectatori: "Măcar pentru un cîntec/ Să ne amintim/ Ce-am fost/ Și sîntem..."

IRINA COROIU

JOHN RETTALACK:

TEATRUL-INDUSTRIE ŞI ENTUZIASM

Interlocutor prevenitor şi atent, regizorul John Rettalack, director artistic la Oxford Stage Company, nu părea, la început, dispus la confesiuni. Interesul nostru sincer pentru ceea ce se întîmplă azi în lume şi, firește, în teatrul englez, nevoia de comunicare reală şi informare multiplă, au spulberat, în cele din urmă, oaspetelui nostru reticenţele iniţiale. De altfel, am şi început discuţia prin a-l întreba pe domnul John Rettalack cum vede domnia sa deschiderea Estului spre democraţie şi libertate. Cu atît mai mult cu cît aflasem că a susţinut şi participat (ca director şi regizor) la organizarea, în 1978, a circuitului naţional de turnee (al actorilor), iar cîteva dintre spectacolele sale cele mai bune - **Hamlet, King Lear, Measure for measure, Tartuffe, As you like it, The life and death of Don Quijote, Don Juan, The Tempest, The witch and the magic mountain** au fost jucate cu succes din Irlanda pînă la Hong Kong, în Australia şi în Noua Zeelandă...

☐ Un lucru mi se pare clar: moştenirea culturii europene va fi împărţită de întreaga comunitate europeană. Deschiderea Estului arată, acum, că nu ne despart nici un fel de bariere spirituale. Că, în sfîrşit, noul sistem instaurat în România ne permite să cunoaştem mai bine un patrimoniu artistic bogat şi original. Trăiască, deci, cultura fără frontiere!

■ **Consideraţi că teatrul european - şi nu numai - are de înfruntat astăzi o stare de criză? Dacă da, în ce se manifestă?**

☐ În general, nu, nu cred. Există, sigur, o anume stare de îngrijorare legată de soarta teatrelor ca instituţii (săli, clădiri, dotare etc). La noi, spre exemplu, sînt probleme destul de serioase în privinţa asta. Cînd doamna Thatcher a cerut noi taxe, ne-am simţit afectaţi. În Franţa însă, sau în Germania, după cîte ştiu, nu se vorbeşte nici măcar de aceste griji, acolo existînd nelinişti doar în ce priveşte publicul. Dispoziţia lui, schimbătoare, pentru teatru.

■ **Ca director artistic, cu ce probleme vă confruntaţi?**

☐ Vedeţi, după zece ani de guvernare a doamnei Thatcher, teatrul englez traversează azi o destul de serioasă criză economică. Primul nostru ministru a cerut teatrelor să fie bune: 1) autofinanţîndu-se; 2) găsindu-şi sponsori; 3) asigurîndu-şi box- office-ul. Uitînd că teatrul englez a fost şi este bun, că aceste trei probleme, la un loc, ne-au împovărat, oricum, şi pînă acum. Da, nu se poate nega existenţa unei recesiuni generale. Dar prea e brutală afirmaţia că teatrul este pur şi simplu o afacere! Personal, mi se pare complet greşit argumentul doamnei Thatcher potrivit căruia subsidiile de stat nu sînt necesare, autofinanţarea trebuind să rezolve-integral! - problema noastră financiară. Teatrul nu poate, totuşi, supravieţui fără sprijinul statului! Altfel, ajungem ca teatrele americane, care sînt într-adevăr în criză. În criză comercială! Din punct de vedere economic, ştiţi, ele sînt asigurate prin subscripţiile unor oameni de afaceri foarte bogaţi, care susţin financiar o montare sau alta. Care montare poate, însă, să se joace cu săli pe jumătate, sau pe trei sferturi goale. Noi, în Anglia, bani nu prea avem, în schimb oamenilor le place grozav de mult să facă teatru. Ni se întîmplă chiar să participăm la cîte un festival fără să primim nici un ban. Chiar la Edinburgh, de pildă. Unde, însă, în ciuda numeroaselor dificultăţi, îşi dau întîlnire peste 50 de companii teatrale. Timp de trei săptămîni acestea pun stăpînire pe oraş, jucînd în cele mai insolite spaţii de joc, coborînd pînă şi în micile cîrciumioare, întotdeauna pline. Deci, la noi, de orice fel de criză am putea vorbi, numai despre una a entuziasmului, nul important este că nu sîntem în criză de idei noi şi de perspectivă culturală. De fapt, iată, într-o ţară precum Anglia, se face mult teatru, dar nimeni nu mai are răgazul să se întrebe: cine (mai) are nevoie de teatru? De ce o facem? Sigur, nu se poate nega că, în Anglia, teatrul e o industrie. După cum nici faptul că sînt oameni care merg la teatru doar o dată pe an, că alţii îl preferă (totuşi) fotbalului sau că vin la teatru direct de la un meci de fotbal. Deci, aş spune că, la noi, teatrul e o industrie riscantă, competitivă şi, totodată, dificil de ţinut pe linia de plutire. Trebuie să iei mereu în calcul faptul că, oricînd, publicul poate alege o altă piesă, un alt teatru, sau, pur şi simplu, preferă să meargă la operă, la film, la concert sau la un balet, ca să nu mai vorbim de tentaţia continuă a varieteului, restaurantului, televizorului. Încît... totul e relativ!

■ **Vă preocupă relaţia teatrului cu politica?**

☐ Cred că, în general, cu cît democraţia e mai avansată, cu atît nimănui nu-i mai pasă de acest tip de relaţionări. Şi invers. În Anglia, ne-ar putea preocupa doar în măsura în care politicul trece prin economic, afectîndu-l...

■ **Ce anume aţi încercat să exprimaţi montînd Shakespeare?**

☐ N-am vrut şi nu vreau să spun neapărat ceva nou. Shakespeare, în sine, e infinit şi mereu nou. Opţiunea mea corespunde unei viziuni anume despre viaţă şi lume, care mă exprimă şi pe mine. De fapt, la drept vorbind, îmi dau seama că nu m-am gîndit niciodată de ce mă interesează, cu precădere, Shakespeare. Ştiu însă că Shakespeare nu trebuie interpretat, în sensul obişnuit al cuvîntului, ci povestit. Eu asta mi-am şi propus: cu modestele mele mijloace să dau viaţă acestei poveşti! Căci, altfel, oricît ne-am strădui, nu reuşim decît să scuturăm praful timpului şi să scoatem din cînd în cînd, la lumină, chipul trecutului...

■ **Ca regizor, cum lucraţi cu actorii?**

☐ Nefiind nici Grotowski, nici Stanislavski, eu caut să ţin cont de condiţiile reale de lucru şi de actorii cu care colaborez. Pentru un spectacol programez maximum cinci săptămîni de repetiţii. Urmează şase previzionări - ca o continuare a repetiţiilor. Încerc, în tot acest timp, să apropii structura spectacolului de raţiunea de a fi a piesei; să-i fac pe actori să-mi înţeleagă motivaţiile. După cum ţin mult la exerciţiile de improvizaţie, la citirea textului în profunzimea, în spiritul lui. Aceasta e înţelepciunea mea! Încerc să întemeiez jocul actorului şi pe condiţia lui fizică. Pe care o doresc, bineînţeles, cît mai bună. Asta şi pentru că lucrăm într-un ritm nebun: cam trei repetiţii pe zi, timp de trei săptămîni. Ca regizor, asta mai înseamnă şi că trebuie să ştii exact ce vrei. Sînt regizori contemporani care lucrează numai cu personajele. Aceasta e de altfel metoda americană: lucrul numai cu personaje, cu idei, dar împotriva textului. Sînt, probabil, unul dintre cei mai puri partizani ai textului literar...

■ **Vă interesează festivalurile teatrale? Vi se par necesare?**

☐ Ceea ce atrage lumea la festivaluri nu este, cum s-ar crede, calitatea (posibilă) a afişului, cît animaţia atmosferei. Mai bine zis, festivalurile sînt, pentru cei mai mulţi, un prilej de petrecere. Şi oamenii iubesc petrecerile. Pentru artişti, festivalurile reprezintă un circuit profesional necesar. Mă bucur că am fost invitat şi că am putut răspunde invitaţiei de a participa la Săptămîna teatrelor de păpuşi de la Constanţa. Am găsit aici o atmosferă foarte bună şi prietenoasă. A fost lucrul cel mai vesel pe care l-am văzut, pînă acum, în România. S-a fumat însă cumplit de mult. Iar după tutunul mult şi tare n-am mai avut nici o îndoială că mă aflu în Balcani. M-am simţit bine. Am cunoscut un loc binecuvîntat!

11 NOIEMBRIE 1990 **Interviu realizat de CARMEN TUDORA**

SOMMAIRE

- ☐ ANTITHÈSES : Dumitru Solomon, La nostalgie, mais aussi l'illusion de la perfection (p. 4)
- ☐ LE SPECTACLE POLITIQUE, LE SPECTACLE DRAMATIQUE (p. 6)
  Hypostases, tentations... professionnels de la culture et professionnels de la politique en "visites de travail" réciproques
- ☐ SI PAS NOUS, ALORS QUI? SI PAS MAINTENANT, ALORS QUAND? (p. 8)
  Titre emprunté à la poétique de la révolution pour une rencontre de créateurs qui s'interrogent eux-même et cherchent des solutions pour le présent et l'avenir du théâtre roumain: la liberté et les responsabilités de l'artiste (le metteur en scène Alexa Visarion), le sort de la dramaturgie d'actualité (Paul Cornel Chitic, Radu Iftimovici), les perspectives de quelques théâtres (le critique dramatique Doina Papp, le metteur en scène Nicolae Scarlat, le secrétaire littéraire Mariana Voicu), l'éthique de la profession (l'actrice Natașa Raab)
- ☐ DIALOGUE (p. 17)
  Deux entretiens sur la "reunion" de la mise-en-scène roumaine: Valeriu Moisescu, qui a pratiqué une résistance active, et Florin Fătulescu, qui a vécu l'expérience de l'exil
- ☐ E PUR SI MUOVE! (p. 21)
  Section consacrée aux efforts d'Andrei Șerban, le nouveau directeur du Théâtre National de Bucarest, pour remettre en marche la cosmogonie théâtrale. L'évènement de la saison: Trilogie antique. Extraits d'un journal de répétitions (Ludmila Patlanjoglu), un écho parmi les acteurs (Rodica Mandache), points de vue divergents - chroniques et articles (Cristina Dumitrescu, Paul Cornel Chitic, Alice Georgescu, Marian Popescu, Dominic Nicodim, Irina Coroiu, Ileana Popovici)
- ☐ MIROIRS PARALLÈLES (p. 41)
  Marian Popescu, En période d'eclipse.
- ☐ Entretien avec l'actrice Anda Călugăreanu : la force de toujours tout recommencer (p. 42)
- ☐ L'ENQUÊTE DE LA REVUE "TEATRUL AZI" (p. 44)
  La dramaturgie roumaine du point de vue de la critique littéraire (III). Dans ce numéro, un article de Radu G. Țeposu
- ☐ LA SEMAINE DES THÉÂTRES DE POUPÉES (p. 45)
- ☐ NOTES CONTRADICTOIRES de Valeriu Moisescu (p. 46)
- ☐ CHRONIQUE (p. 47)
- ☐ L'AVENIR DU THÉÂTRE COMMENCE AUJOURD'HUI (p. 62)
  La formation des professionnels du théâtre: offre généreuse de l'Académie de Théâtre et Film, présentée par son recteur, Victor Rebengiuc et commentée par Paul Cornel Chitic; la problématique de la profession d'historien et théoricien du théâtre examinée par l'esthéticien Victor Ernest Masek, le développement des facultés de théâtre dans des villes de province (Tîrgu Mureș - Ion Calion, Iași - Ștefan Oprea)
- ☐ S'ENIVRER DE PAROLES par Alice Georgescu (p. 68)
- ☐ LA CIVILISATION DE L'IMAGE : Télévision, Expositions, Danse (p. 69)
- ☐ CARNETS DE TIROIR (p. 74)
  Le dramaturge I.D.Sîrbu, tel qu'il vit dans la mémoire de ses confrères. Un document.
- ☐ DÉCOUPAGES de Marian Popescu (p. 78)
- ☐ LA SCÈNE DU MONDE (p. 79)
  Correspondances spéciales de France et des Etats Unis; Festivals internationaux; Interviews (Peter Brook, Ellen Stewart, Ion Ungureanu, John Rettalack); Chronique des tournées

CONTENTS

- ☐ ANTITHESES : Dumitru Solomon, The wistful memory, but also the illusion of perfection (p. 4)
- ☐ POLITICAL SPECTACLE AND THEATRE PERFORMANCE (p. 6)
  Hypostases, temptations... professionals in the field of arts and culture and professional politicians meet in the course of "working visits"
- ☐ IF WE WON'T, THEN WHO WILL? IF NOT NOW, THEN WHEN? (p. 8)
  Borrowed from the poetic slogans of the revolution, the title covers a set of opinions; creative professionals ask themselves questions and search for solutions regarding the present and the future of the Romanian theatre: the freedom and the responsibilities of the artist (director Alexa Visarion), the fate of the topical play (Paul Cornel Chitic, Radu Iftimovici), the prospects of some theatres (theatre critic Doina Papp, director Nicolae Scarlat,literary manager Mariana Voicu), the ethics of the profession (actress Natașa Raab)
- ☐ DIALOGUE (p. 17)
  Two Romanian directors talk about the present "reunion" achieved in their profession: Valeriu Moisescu, who has an experience of active resistance, and Florin Fătulescu, who has experienced exile

- ☐ E PUR SI MUOVE ! (p. 21)
  A section dealing with Andrei Şerban's attempt, in his capacity as the new director-manager of the National Theatre, Bucharest, to restart the theatrical cosmogony. The event of the season: Ancient Trilogy. Excerpts from a rehearsal diary (Ludmila Patlanjoglu), an echo from among the actors (Rodica Mandache), divergent opinions in reviews and articles (Cristina Dumitrescu, Paul Cornel Chitic, Alice Georgescu, Marian Popescu, Dominic Nicodim, Irina Coroiu, Ileana Popovici)
- ☐ PARALLEL MIRRORS (p. 41)
  Marian Popescu, In times of eclipse
- ☐ Actress Anda Călugăreanu talks to the critic on the subject of the will and the moral strength needed to start all over again (p. 42)
- ☐ "TEATRUL AZI" INVESTIGATES (p. 44)
  The literary critics' view of Romanian drama (III). In this issue, an article by Radu G. Ţeposu
- ☐ PUPPET THEATRES WEEK (p. 45)
- ☐ CONTRADICTORY NOTES by Valeriu Moisescu (p. 46)
- ☐ REVIEWS (p. 47)
- ☐ THE FUTURE OF THE THEATRE BEGINS TODAY (p. 62)
  The training of future theatre professionals: the generous offer of the Theatre and Film Academy, as stated by Victor Rebengiuc, its rector, and commented on by Paul Cornel Chitic; the matter and the scope of the profession of theatre historian and theoretician - a survey by Victor Ernest Maşek, a specialist in aesthetics; extending and founding theatre faculties in provincial towns (Tîrgu Mureş - Ion Callon, Iaşi - Ştefan Oprea)
- ☐ Alice Georgescu, BOMBAST (p. 68)
- ☐ THE CIVILIZATION OF IMAGES : TV, Exhibitions, Dance (p. 69)
- ☐ DRAWER NOTEBOOKS (p. 74)
  The playwright I.D.Sîrbu, as he lives on in the memory of some of his fellow writers. A document.
- ☐ CUTTINGS by Marian Popescu (p. 78)
- ☐ THEATRE AT LARGE (p. 79)
  Special reports from France and the USA; International festivals; Interviews (Peter Brook, Ellen Stewart, Ion Ungureanu, John Rettalack);

TEATRUL AZI

INHALT

- ☐ ANTITHESEN : Dumitru Solomon, Die Nostalgie, aber auch die Illusion der Vollkommenheit (S. 4)
- ☐ POLITISCHE AUFFÜHRUNG, THEATER-AUFFÜHRUNG: Hypostasen, Versuchungen - Kulturmenschen und Politiker auf gegenseitigen "Arbeitsbesuchen" (S. 6)
- ☐ WENN WIR NICHT, WER SONST? WENN JETZT NICHT, WANN SONST? Ein Titel, der der Poetik der Revolution entnommen wurde, bezieht sich auf die Begegnung von Künstlern, die sich Fragen stellen und nach Lösungen forschen, was die Gegenwart und die Verantwortung des Schöpfers (Alexa Visarion, Regisseur), das Schicksal des Gegenwartsstückes (Paul Cornel Chitic, Radu Iftimovici), die Aussichten einiger Theater (Theaterkritiker Doina Papp, Regisseur Nicolae Scarlat, Dramaturg Mariana Voicu), Berufsethik (Schauspielerin Natasa Raab) (S. 8)
- ☐ DIALOG: Zwei Gespräche über die "Wiedervereinigung" der rumänischen Regie: Valeriu Moisescu, Über den aktiven Widerstand und Florin Fătulescu, Die Erfahrung der Diaspora (S. 17)
- ☐ E PUR SI MUOVE! Ein Abschnitt, der dem Versuch des neuen Intendanten des Bukarester Nationaltheaters, Andrei Şerban, die Theaterkosmogonie wieder in Bewegung zu setzen, gewidmet ist. Das Ereignis der Spielzeit: Eine antike Trilogie. Auszüge aus einem Tagebuch der Proben (Ludmila Patlanjoglu), Widerhall bei den Schauspielern (Rodica Mandache), divergierende Standpunkte in Chroniken und Artikeln (Cristina Dumitrescu, Paul Cornel Chitic, Alice Georgescu, Marian Popescu, Dominic Nicodim, Irina Coroiu, Ileana Popovici) (S. 21)
- ☐ PARALLELE SPIEGEL: Marian Popescu, Bei Sonnenfinsternis (S. 41)
- ☐ Ein Gespräch mit der Schauspielerin Anda Călugăreanu über die Kraft, neu zu beginnen (S. 42)
- ☐ UMFRAGE "TEATRUL AZI": Was meint die Literaturkritik zur rumänischen Dramatik (III); in diesem Heft, ein Beitrag von Radu G. Ţeposu (S. 44)
- ☐ DIE WOCHE DER PUPPENTHEATER (S. 45)
- ☐ WIEDERSPRÜCHLICHE AUFZEICHNUNGEN von Valeriu Moisescu (S. 46)
- ☐ CHRONIK (S. 47)
- ☐ DIE ZUKUNFT DES THEATERS BEGINNT HEUTE: Die Vorbereitung der künstlerischen Kader im Theater-Unterricht - das grosszügige Angebot (S. 62)

der Akademie für Theater und Film, vorgestellt vom Rektor Victor Rebengiuc und kommentiert von Paul Cornel Chitic, die Problematik der Theaterwissenschaft als Beruf, besprochen vom Ästhetiker Victor Ernest Maşek, die Entwicklung der Theaterhochschulen in der Provinz (Tirgu Mureş - Ion Callon, Iaşi - Ştefan Oprea)
☐ WORTTRUNKENHEIT von Alice Georgescu (S. 68)
☐ DIE ZIVILISATION DES BILDES: Fernsehen, Ausstellungen, Tanz (S. 69)
☐ SCHUBLADENAUFZEICHNUNGEN: Der Dramatiker I.D. Sîrbu in der Erinnerung einiger Zunftkollegen. Ein Dokument. (S. 74)
☐ AUSSCHNITTE von Marian Popescu (S. 78)
☐ WELTBÜHNE - Sonderberichte aus Frankreich, den USA, von internationalen Festivals, Gespräche (mit Peter Brook, Ellen Stewart, Ion Ungureanu, John Rettalack), Gastspiele (S. 79)

TEATRUL AZI

SUMARIO

☐ ANTITESIS : Dumitru Solomon, La nostalgia pero también la ilusión de la perfección (p. 4)
☐ EL ESPECTÁCULO POLITICO, EL ESPECTÁCULO TEATRAL : Hipóstasis, tentaciones... Los hombres de la cultura y los politicos en mutuas "visitas de trabajo". (p. 6)
☐ ¿YA QUE NO NOSOTROS, QUIÉN ? ¿SI NO AHORA, CUANDO ? : Bajo este título prestado de la poetica de la revolución, reunimos las opiniones de los creadores que se plantean preguntas y buscan salidas para el presente y el futuro del teatro rumano. Entre otros temas : la libertad y la responsabilidad del artista (el director de escena Alexa Visarion) ; el signo de la dramaturgia de la actualidad (Paul Cornel Chitic y Radu Iftimovici); las perspectivas de algunos teatros (el crítico Doina Papp, el director de escena Nicolae Scarlat, el ponente literario Mariana Volcu); la etica de la profesión (la actriz Natasa Raab). (p. 8)
☐ DIÁLOGO : Dos conversaciones sobre la "reintegración" de la escena rumana : Valeriu Moisescu - de la resistencia activa-, y Florin Fătulescu, con la práctica de la diáspora. (p. 17)
☐ ¡E PUR SI MUOVE ! : Espacio consagrado a los intentos de Andrei Şerban, el nuevo director del Teatro Nacional de Bucarest, de poner en movimiento la cosmogonía del teatro. El acontecimiento de la temporada : Una trilogía antigua. Resumen del diario de los ensayos (Ludmila Patlanjoglu), un eco del mundo de los artistas (Rodica Mandache), puntos de vista divergentes en las cronicas y los articulos (Cristina Dumitrescu, Paul Cornel Chitic, Alice Georgescu, Marian Popescu, Dominic Nicodim, Irina Coroiu, Ileana Popovici) (p. 21)
☐ ESPEJOS PARALELOS : Marian Popescu, (p. 41)
☐ El tiempo de la eclipse. Una entrevista con la actriz Anda Călugăreanu sobre la capacidad de volver a empezar. (p. 42)
☐ LA ENCUESTA "EL TEATRO HOY" : Cómo juzga la critica literaria la dramaturgía rumana (III). En este numero, un articulo de Radu G. Ţeposu. (p. 44)
☐ LA SEMANA DE LOS TEATROS DE TÍTERES (p. 45)
☐ APUNTES CONTRADICTORIOS por Valeriu Moisescu (p. 46)
☐ LA CRONICA TEATRAL (p. 47)
☐ EL FUTURO DEL TEATRO EMPIEZA HOY : La preparación la las generaciones artísticas dentro de la enseñanza teatral : la generosidad brindada por la Academia de Teatro y Cine en la opinion del rector Victor Rebengiuc y comentada por Paul Cornel Chitic ; la problematica de la profesión de teatrólogo presentada por el profesor de estética Victor Ernest Maşek ; el desenvolvimiento de Institutos teatrales en provincias (Tirgu Mureş - Ion Callon, Iaşi - Ştefan Oprea). (p. 62)
☐ EL MAREO DE LAS PALABRAS por Alice Georgescu (p. 68)
☐ LA CIVILIZACIÓN DE LA IMAGEN - televisión, galerias de arte, danza (p. 69)
☐ CAJÓN DE SASTRE. El dramaturgo I.D.Sîrbu en la memoria de sus compañeros. Un documento. (p. 74)
☐ RECORTES de Marian Popescu (p. 78)
☐ EN LOS ESCENARIOS DEL MUNDO: Correspondencias especiales de Francia y USA ; ferias internacionales ; entrevistas (Peter Brook, Ellen Stewart, Ion Ungureanu, John Rettalack); cronicas de la giras teatrales. (p. 79)

Stimaţi cititori,

Revista noastră vă pune cu plăcere la dispoziţie spaţii publicitare, cu plata în lei sau valută, prin intermediul Agenţiei de publicitate «PRESTIP».

Pentru informaţii vă rugăm să vă adresaţi la: «PRESTIP» — Agenţie de publicitate, Calea Victoriei 135, intrarea A, et. VII, sector 1, Bucureşti, tel. 59.25.77, zilnic între orele 8—16, sau la redacţie.

COSTUME PENTRU TEATRUL STRĂZII

rubrică de: ADRIANA GRAND